

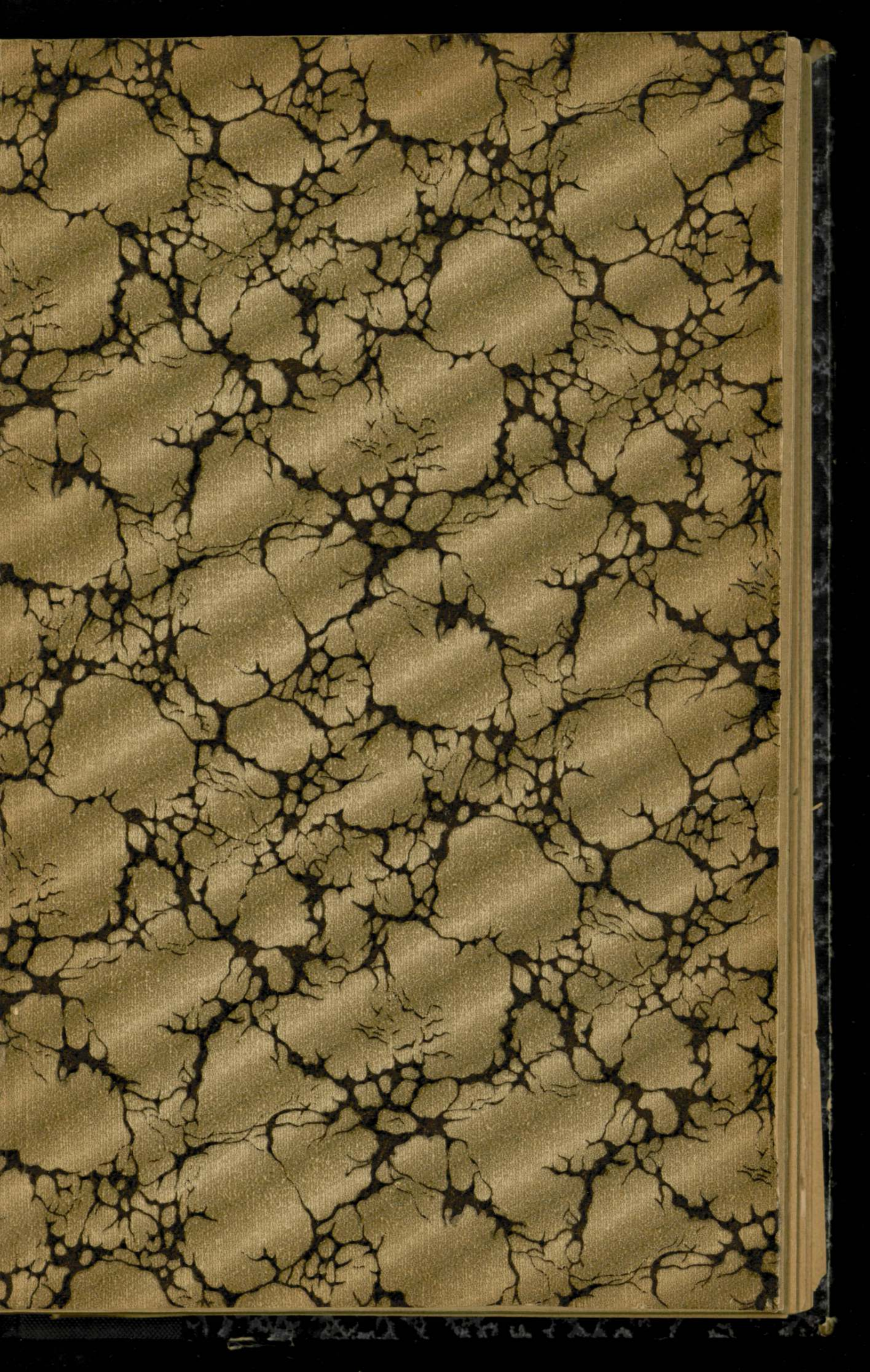
J. ESTÈVE

LES INNOVATIONS MUSICALES DANS LA TRAGÉDIE GRECQUE









LES
INNOVATIONS MUSICALES
DANS LA
TRAGÉDIE GRECQUE
A L'ÉPOQUE D'EURIPIDE

THÈSE

présentée à la Faculté des lettres de l'Université de Paris

PAR

J. ESTÈVE
Professeur au Lycée de Nimes





NIMES
IMPRIMERIE COOPÉRATIVE « *LA LABORIEUSE* »
Médaille de Bronze à l'Exposition de 1900
7, Rue J.-B.-A. Godin

—

1902

LES INNOVATIONS MUSICALES

DANS LA

TRAGÉDIE GRECQUE

A L'ÉPOQUE D'EURIPIDE

THÈSE

présentée à la Faculté des lettres de l'Université de Paris

PAR

J. ESTÈVE

Professeur au Lycée de Nimes





NIMES

IMPRIMERIE COOPÉRATIVE « *LA LABORIEUSE* »

Médaille de Bronze à l'Exposition de 1900

7, Rue J.-B.-A. Godin

1902

A

MONSIEUR MAX BONNET

PROFESSEUR

A L'UNIVERSITÉ DE MONTPELLIER

Hommage de respectueuse reconnaissance

ERRATA

P. 17 Note, *au lieu de* Alf., *lire* Otf.

P. 21 Note 2, *au lieu de*

∪∪∪ | ^ | –∪ | –∪ | ^ | –^ || *et* ∪∪ | ^ | –∪ | –^ ||.

lire

∪∪∪ | ⊔ | –∪ | –∪ | ⊔ | –^ || *et* ∪∪ | ⊔ | –∪ | –^ ||.

P. 39 Note 1, *au lieu de* cite les Monodies d'Hécube, d'Andro maque, d'Hercule furieux, *lire* : cite les chants d'Hécube, d'Andromaque, d'Hercule.

P. 33 Note 1, *au lieu de* : avec suite, *lire* : une suite.

P. 41 Note 1, ligne 3, *au lieu de* : de plus de 6 périodes, *lire* : de plus de 4 périodes.

P. 46 Ligne 27, *au lieu de* : destiné, *lire* : destinée.

P. 64 Note : *Après* : ce chant des Sept, *ajouter* : 961-1004.

P. 79 Ligne 16, *au lieu de* : Electre 442-446, *lire* : Electre 432-486.

P. 95 Ligne 3, *au lieu de* : 3. de 415 à 415, *lire* : 3. de 415 a 405.

P. 95 Sub fin. *au lieu de* : avant 43, *lire* : avant 423.

P. 95 Avant les 2 dernières lignes, *mettre* : 2. de 415 à 405.

Pz 150 Note 2, *au lieu de* : Phyrnis, *lire* : Phrynis.

P. 157 Ligne 8, *au lieu de* : ὁ Σεμέλας Διὸς παῖς *lire* : ὁ Σεμέλας ὁ Διὸς παῖς.

P. 195 Ligne 15, *au lieu de* : une trétrapodie, *lire* : une tétrapodie

P. 196 Ligne 17, *au lieu de* : qui la composent, *lire* : qui les composent.

P. 210 Ligne 1, *au lieu de* : que n'avaient pas fait, *lire* : que n'avaient fait.

P. 235 Note, *au lieu de* : A l'épode d'Eschyle, *lire* : A l'époque d'Eschyle.

P. 247 Ligne 24, *au lieu de* : ξ, ξ, *lire* : ς, ζ.

P. 249 Ligne 14, *au lieu de* : ςξ, *lire* : ςζ.

P. 267 Ligne 6, *au lieu de* : ξοᾶς, *lire* : ζοᾶς.

P. 268 Note 2, *au lieu de* : et antithétique, *lirc* : est antithétique.

P. 274 Ligne 2, *au lieu de* : 264-444-642+6, *lire* : 2-64-444-64-2+6.

La tragédie grecque est un des genres qui ont été le plus étudiés, et il reste bien peu à glaner après tant d'excellents ouvrages parus sur ce sujet, soit en France, soit à l'étranger, depuis une cinquantaine d'années environ. On connaît l'histoire de ce genre, on sait comment il naquit et comment il se développa, l'époque où se laissèrent entrevoir les premiers germes de décadence, et, d'une façon générale, les causes de cette décadence. Les lois du lyrisme tragique sont peu à peu sorties d'une longue obscurité ; les parties lyriques de la tragédie ont été classées avec assez de précision pour qu'on puisse, jusqu'à un certain point, reconstituer dans ses grandes lignes la représentation d'un drame grec. Mais il est une partie que nous ignorons encore, et que, vraisemblablement, nous sommes condamnés à ignorer toujours : c'est la musique. Les mélodies qui accompagnaient les danses harmonieuses des choreutes, les phrases musicales par lesquelles les héroïnes d'Euripide exprimaient leur passion ou leur douleur n'existent plus : bien peu ont survécu quelque temps au siècle qui les vit naître

et les applaudit ; presque toutes se sont évanouies à peine écloses. Trois hymnes de l'époque des Antonins, quelques fragments de musique instrumentale, le début de la première pythique de Pindare, dont l'authenticité est douteuse, un fragment très court d'un chœur de l'Oreste d'Euripide, voilà tout ce que nous possédions, il y a quelques années à peine, de l'ancienne musique grecque. Les fouilles de Delphes ont mis au jour un fragment plus intéressant : c'est l'hymne à Apollon, qu'il faut placer, selon toute vraisemblance, à la fin du IIIe ou au commencement du IIe siècle avant notre ère. Cet hymne est incomplet, le nombre des notes conjecturales y est malheureusement considérable ; tel qu'il est cependant, il nous permet de nous faire une idée plus complète et plus exacte de l'art musical des anciens Hellènes.

On comprend aisément que, dans ces conditions, la musique ait peu tenté la critique moderne. Le lyrisme du drame a été étudié maintes fois, mais la plupart de ceux dont l'effort a été sollicité par cette question sont restés sur le terrain de la poésie ou de la métrique. Il est certain que, si l'on pénètre plus avant dans l'étude des parties musicales de la tragédie, on court le risque de s'égarer. La séduisante et dangereuse hypothèse nous guette, si nous hasardons un

regard dans ce sanctuaire qui paraît devoir rester à jamais fermé. Je crois cependant qu'en s'aidant des renseignements nombreux que l'antiquité nous a transmis, on peut revenir sur un sujet déjà bien des fois traité, sans suivre les chemins battus.

Malgré le mystère qui l'enveloppe, ou peut-être à cause de ce mystère même, j'ai été tenté par l'étude de la musique dramatique des Grecs. Je n'ai pas la prétention d'avoir résolu une question aussi obscure, ni d'avoir ajouté beaucoup de faits nouveaux à ceux déjà connus ; je me suis borné, en plus d'un cas, à reprendre ce que d'autres ont dit avant moi, mais en me plaçant sur le terrain musical. Les transformations que cette partie de l'art a subies dans le cours de l'âge classique présentent quelques analogies avec les progrès de l'art moderne ; je me suis aidé de ces analogies toutes les fois que j'ai cru pouvoir le faire sans dépasser les limites de l'hypothèse permise. La musique grecque diffère, il est vrai, de la nôtre à bien des points de vue ; mais il est certaines lois éternelles, indépendantes des temps et des lieux : j'ai essayé de les dégager et de montrer dans quelle mesure la musique ancienne les avait observées. Le passage de la forme antistrophique à la coupe libre a suivi exactement les mêmes phases dans l'art occidental ; les for-

mes disparues ont laissé dans les deux arts les mêmes traces ; le détail de la phrase musicale, en ce qu'on peut apercevoir encore en l'absence de la mélodie, présente avec les périodes de la musique moderne des ressemblances frappantes. Je crois donc qu'on peut, sur plus d'un point, arriver à une conclusion satisfaisante. Cette conclusion n'est-elle pas quelquefois hypothétique ? Je n'oserais affirmer le contraire ; mais j'ai tâché d'appuyer mes hypothèses autant que je l'ai pu, en sortant parfois du cadre de la tragédie et en demandant à l'histoire de la musique de concert, qui brilla d'un si vif éclat à la fin du v[e] siècle, un secours nécessaire. Le détail des innovations musicales dues aux hardiesses des nouveaux dithyrambiques nous est assez connu ; il est certain que ces innovations exercèrent sur la tragédie musicale de cette époque une grande influence : je ne pouvais les négliger.

On voit pourquoi j'ai choisi de préférence la tragédie d'Euripide. S'il y a dans l'histoire d'un art quelconque, un moment intéressant après l'époque obscure des origines, c'est assurément celui où cet art se transforme ; n'est-ce pas comme une seconde création ? On peut dire qu'Euripide est en un sens un créateur. Le drame, tel qu'il l'a conçu dans la seconde partie de sa vie, diffère à tant d'égards de celui d'Eschyle, qu'il

est devenu presque un genre nouveau. Quelles sont les transformations qui l'ont pour ainsi dire renouvelé et rajeuni, dans quelles conditions ces transformations se sont-elles produites, à quelles influences le poète musicien a-t-il obéi, et dans quelle mesure les a-t-il combinées avec les sévérités d'une tradition encore vivace et respectée vers le milieu du ve siècle ? Telles sont les questions que je me suis posées. Les deux genres de musique dont la tragédie grecque offre des exemples nombreux, le chant choral et le chant du virtuose, obéissent à des lois différentes. Mais le premier avait joui d'une telle vogue pendant de longs siècles qu'il a retardé l'éclosion du second : celui-ci a dû longtemps subir une forme qui ne lui convenait pas. J'ai essayé de découvrir, quand cela m'a été possible, les timides audaces du genre naissant sous l'enveloppe qui les cachait et aussi, quand la forme libre a pu s'épanouir en toute liberté, ce qu'elle avait conservé de son aînée. Bref, j'ai suivi, dans l'étude des transformations musicales du drame grec, une route peu différente de celle qu'on a suivie jusqu'ici, mais, je le répète, je me suis attaché à la musique et à l'explication des lois auxquelles obéissent les compositions musicales. Si je n'ai pas réussi autant que je le désire, j'ai eu du moins le plaisir de m'y efforcer, et celui non moins vif de

ressentir quelques-unes des émotions qui agitèrent des milliers de spectateurs, et dont la source garde encore, après tant de siècles écoulés, la fraîcheur et le charme de la jeunesse.

CHRONOLOGIE

Parmi les tragédies grecques qui sont venues jusqu'à nous, il n'y en a que 15 en tout dont la date exacte soit connue. Les voici dans l'ordre chronologique :

ESCHYLE : Perses, 472 ;
Sept contre Thèbes, 467 ;
Orestie (Agamemnon, Choéphores, Euménides) 458.

SOPHOCLE : Antigone, 440 ;
Philoctète, 409. [1].

EURIPIDE : Alceste, 438 ;
Médée, 431 ;
Hippolyte, 428 ;
Troyennes, 415 ;
Hélène, 412 ;
Oreste, 408 ;
Iphigénie à Aulis, 405 ;
Bacchantes, 405. [2].

Les autres s'intercalent entre les précédentes à des dates qu'on ne peut fixer qu'approximative-

[1] La date de la représentation d'Œdipe à Colone (401) ne saurait nous éclairer en aucune façon sur la date de la composition de la pièce. Sophocle était mort lorsque cette tragédie fut mise à la scène par les soins de son petit-fils.

[2] Je donne ces dates d'après M. Croiset : *Histoire de la Littérature grecque, III.*

ment, mais dont quelques-unes cependant sont probables. Je reproduis ici le tableau dont M. Masqueray a fait précéder son Etude sur les formes lyriques de la tragédie grecque, en faisant une réserve pour Œdipe à Colone.

ESCHYLE

DATES CERTAINES		DATES APPROXIMATIVES	
		Suppliantes.	avant 472.
Perses.	472.		
Sept contre Thèbes.	467.		
		Prométhée.	entre 467 et 458
Orestie. { Agamemnon. Choéphores. Euménides.	458		

SOPHOCLE

		Ajax.	avant 440.
Antigone.	440.		
		Electre.	après 440.
		Œdipe-Roi.	vers 430.
		Trachiniennes.	425-405.
Philoctète.	409.		
		Œdipe à Colone.	?.

EURIPIDE

Alceste.	438.		
Médée.	431.		
		Andromaque.	430-424.
		Héraclides.	429-427.

Hippolyte.	428.		
		Hécube.	avant 423.
		Héraclès.	424-420.
		Ion.	avant 420.
		Suppliantes.	vers 420.
Troyennes.	415.		
		Electre.	413.
Hélène.	412.		
		Iphigénie en Tauride.	412-408.
		Phéniciennes.	412-408.
Oreste.	408.		
Iphigénie à Aulis.	405.		
Bacchantes[1].	405.		

* * *

Je ne crois pas nécessaire d'expliquer tous les termes techniques que j'aurai l'occasion d'employer, et dont le sens est suffisamment clair. Les termes de parodos, de stasimon, de commos,etc., ne peuvent, actuellement, donner lieu à aucune incertitude, et, s'il y a quelque divergence sur tel ou tel de ces termes, j'avertis dès maintenant que je les prends dans l'acception la plus ordinairement reçue. De même aussi, dans les parties lyriques auxquelles se mêlent des épirrhèmes déclamés, je désigne, comme il est d'usage, les parties chantées :

[1] Pour le Rhésos, voir Croiset : *Histoire de la littérature grecque*, III, pages 386 et suivantes.

strophe, antistrophe, et épode, par les majuscules grecques Α, Β, Γ ; Α', Β', Γ', etc., et les parties épirrhématiques par les minuscules α, β, γ' ; α', β'. γ'. etc.,

J'emploierai indifféremment, pour désigner les parties constitutives de la strophe, les termes de vers lyrique, période, phrase musicale, en me servant toutefois plus volontiers de ce dernier puisque, dans une étude sur la musique du drame, j'ai été amené à considérer le vers lyrique non pas comme un vers, au sens ordinaire de ce mot, mais bien réellement comme une phrase musicale.

Je dois enfin prévenir le lecteur que je m'écarte un peu de la tradition en ce qui concerne les termes par lesquels on désigne les membres ou cola qui composent le vers lyrique ; par exemple, j'entends par tétrapodie non point cette unité métrique ainsi appelée par les anciens, mais un membre composé de quatre mesures, quelles qu'elles soient, pleines ou non.

Ainsi le membre suivant :

τῷ θεῷ ποιεῖτε (Ap. Ath. XIV, p. 622.

— ∪ | — ∪ | ⌴ | ∪ ∧

que la musique moderne noterait comme il suit :

♩♪ | ♩♪ | ♩. | ♩ 𝄾 ‖

ou cette forme de glyconien (Glyconien Ier) :

Lydia, dic per omnes.....

— ∪ ∪ | — ∪ | ⌴ | — ∧.

en notation moderne :

peuvent être, au point de vue musical, considérées comme des tétrapodies, aussi bien que le membre suivant :

οὗτος αὐτός ἐστιν οὗτος, (Aristoph. Acharn.)
— ∪ | — ∪ | — ∪ | — ∪ |

qui est un dimètre trochaïque.

La présence d'une longue prolongée peut donner, métriquement parlant, une physionomie et une valeur particulières à tel ou tel membre, mais, en musique, cette distinction ne saurait être faite, la voix ou l'instrument remplissant aussi bien une mesure comme : ⊔ , que celle-ci : — ∪ .

INTRODUCTION

Le développement musical de la tragédie d'Eschyle à Euripide. — Importance du chœur dans la tragédie primitive. — Les chants du chœur dans Eschyle. — Importance littéraire du rôle de l'acteur dans Sophocle. — Déchéance du chœur dans la plupart des drames d'Euripide ; importance littéraire du rôle de l'acteur ; son importance musicale.

La tragédie grecque est née d'une cérémonie religieuse ; elle est, à proprement parler, un acte religieux, une forme du culte de Bacchus. Le moyen d'expression de la tragédie primitive est la danse accompagnée de chant. Il y a donc, dans le drame grec, une liturgie et une musique, c'est-à-dire deux éléments antinomiques, l'un immuable, l'autre variable à l'infini. C'est la pensée religieuse qui a donné naissance à la tragédie ; mais c'est la musique qui lui a imposé sa forme primitive. La pensée religieuse a contribué à conserver à peu près intactes, pendant plusieurs siècles, les formes musicales ; mais, d'autre part, comme l'élément musical est essentiellement variable, il a pu, au bout d'un certain temps, et quelque résistance que le principe religieux lui ait opposée, transformer peu à peu le drame anti-

que, au fur et à mesure des transformations que la musique elle-même subissait.

Ces deux éléments entrent donc en lutte dès l'origine : les formes primitives, fortement empreintes de l'esprit religieux, restent prépondérantes jusqu'au jour où, le sentiment religieux s'affaiblissant, il n'y a plus aucune raison de les conserver. Elles sont alors progressivement remplacées par d'autres, qui répondent à des préoccupations et à des habitudes nouvelles, à une conception toute différente du genre.

Mais la tragédie grecque, quelles que soient les innovations qui, d'Eschyle à Euripide, en ont modifié le caractère et la physionomie, reste, jusqu'à la fin de la période classique, un drame musical, et, en réalité, les dernières pièces d'Euripide ne sont pas moins musicales que les premiers drames d'Eschyle. Bien que le progrès de l'élément dramatique soit considérable dans l'espace de temps relativement court qui sépare les *Suppliantes* des *Bacchantes* [1], au point que la tragédie eschyléenne est devenue presque méconnaissable, cet élément n'a pas réussi à chasser de la tragédie la danse et la musique. Mais la danse n'en est plus la partie essentielle, et le plaisir que les spectateurs des *Suppliantes* ou des *Perses*

[1] 472 à 406.

prenaient aux évolutions harmonieuses des choreutes s'affaiblit dès que les formes musicales nouvelles tendent à se substituer aux formes primitives. Car la musique a changé de caractère et d'objet. Sous l'influence des hardis novateurs du v[e] siècle, l'ancienne musique, très propre à accompagner des mouvements orchestiques, mais peu susceptible de variété et de souplesse, a cédé la place à une musique plus riche et plus expressive, laquelle, n'étant plus une musique de danse, néglige ce qui était l'objet de l'art primitif ; et c'est à cela qu'il faut attribuer, en partie, comme nous essaierons de le montrer plus tard, la déchéance progressive du chœur, en même temps que l'infériorité littéraire, et probablement aussi musicale, du chant choral. Cette infériorité va s'accentuant d'une façon constante jusqu'à la fin de la période classique, malgré les efforts que parait avoir tentés Euripide dans quelques-uns de ses drames, lorsque, après une période d'hésitation et de tâtonnements, son originalité musicale s'affirma. La musique nouvelle est capable d'exprimer des sentiments ; elle est imitative, elle donne du relief et de la couleur à certaines situations, elle traduit, avec une vigeur dont la froide parole est incapable, les mouvements divers de la passion. Aussi l'élément musical nouveau a-t-il pour domaine la scène.

D'ailleurs, ce passage de l'orchestra à la scène a été long à s'accomplir, et ce n'a été, je le répète, qu'après de longues hésitations, qui paraissaient, à un moment, devoir arrêter le progrès du drame musical, et qui ont failli l'engager dans une voie toute différente de celle qu'il a définitivement suivie.

L'histoire de la tragédie grecque peut, quant à sa forme et d'une façon générale, se diviser en quatre périodes. Dans la première, d'après les renseignements que l'antiquité nous a transmis, le chœur est tout [1] ; le drame est purement musical et orchestique : il consiste en une marche de procession et en une danse que les choreutes exécutent autour de l'autel de Bacchus ; cette procession et cette danse sont accompagnées de chant. La seconde période commence avec Thespis : le premier acteur entre en conversation avec le chœur ; l'élément dramatique est né Le dialogue, après avoir été purement lyrique, finit par devenir une véritable conversation entre le coryphée, interprète du chœur, et l'acteur. Mais ce n'est là encore qu'un embryon de drame, et le chant choral reste longtemps la partie essentielle de la tragédie. L'acteur unique, introduit par

[1] Diogène Laerce : III, 56. Μόνος ὁ χορὸς διεδραμάτιζεν. — Athénée : XIV, 610, c : Συνέστηκε δὲ καὶ σατυρικὴ πᾶσα ποίησις τὸ παλαιὸν ἐκ χορῶν, ὡς καὶ ἡ τότε τραγῳδία· διόπερ οὐδὲ ὑποκριτὰς εἶχεν.

Thespis ne fait que provoquer les chants du chœur [1], qui, même dans Eschyle, est presque toujours le protagoniste [2]. Des *Suppliantes* à l'*Orestie*, le progrès de la partie dramatique est relativement considérable, sans que, toutefois, la partie musicale du drame soit beaucoup modifiée. Le chant choral n'a pas subi de modification, soit dans sa forme génerale, soit dans le détail des périodes qui composent la strophe. La phrase n'y est pas différente de ce qu'elle était dans les premières pièces ; c'est à peine si, dans certaines parties, on remarque une tendance discrète à un emploi plus fréquent de la tétrapodie [3]. Dans tous les cas, c'est encore une phrase orchestique. Même dans les monodies, qui y sont d'ailleurs fort rares, et dans les commoi, où le chant individuel prend une place de plus en plus importante, le poète compositeur use de l'ancienne phrase musicale, et l'art savant avec lequel s'entrelacent les périodes pour former une strophe montre qu'il obéit toujours aux mêmes préoccu-

[1] Croiset. *Histoire de la Littérature grecque*, III, page 34 : « Si le chœur a été primitivement l'essentiel du drame, c'est que le personnage qui s'en détachait n'était pas un acteur, mais un narrateur. »

[2] Les Suppliantes, les Perses.

[3] Je rappelle que je prends ce terme dans le sens musical, et non strictement métrique ; j'entends par tétrapodie une réunion de quatre mesures, pleines ou non. Voir plus haut, page X.

pations. La tragédie est encore musicale et lyrique. Elle est lyrique non seulement dans sa forme, mais aussi dans son esprit : il n'y a pas d'action, à proprement parler ; la catastrophe est connue d'avance, et la pièce n'en est, pour ainsi dire, que le commentaire musical. La déploration du fait qui constitue le fond du drame ne se précipite pas : elle se développe largement et avec calme, pour arriver à un dénouement qui n'est, lui aussi, qu'un terme lyrique[1]. En somme, la tragédie n'est pas entrée dans une voie vraiment nouvelle, et la technique musicale d'Eschyle n'a pas varié beaucoup de ses premières à ses dernières pièces[2].

La tragédie nouvelle commence avec Sophocle. Le dialogue, l'élément dramatique proprement dit, y prend décidément le pas sur l'élément lyrique. On a dit que Sophocle avait fait descen-

[1] Croiset. *Littér. grecque*, III, page 124 : « Elle a toujours un peu gardé de ce caractère. Jamais la tragédie n'a fini sur un acte violent. *Œdipe Roi*, les *Phéniciennes* se prolongent au-delà de l'évènement final d'une manière qui nous étonne : c'est un souvenir manifeste de la vieille lamentation primitive. »

[2] Seule la parodos a subi quelques modifications. Cette variété d'ailleurs ne saurait être attribuée à un progrès du drame, tel qu'on le constate à l'époque d'Eschyle, mais plutôt, je crois, à ce que la forme de ce chant n'était pas fixée d'une façon immuable. Il y avait eu primitivement un type unique de parodos ; mais dès le commencement du vme siècle, le chant d'entrée a pu présenter des formes assez différentes. (V. H. Weil. *Journal des Savants*, 1896. Article sur Masqueray. Les formes lyriques de la tragédie grecque).

dre la tragédie du ciel sur la terre : on peut dire aussi qu'il l'a transportée de l'orchestre sur la scène. L'élément dramatique a toujours été au fond de toute tragédie grecque, et, très certainement, si nous possédions quelques-unes des pièces antérieures aux *Suppliantes*, il ne serait pas difficile de l'y découvrir ; mais cet élément ne s'est vraiment épanoui qu'avec Sophocle. Traité lyriquement par Eschyle, même dans les drames de la seconde manière, il devient, après lui, la partie essentielle de la tragédie. Il est évident que cette conception nouvelle du drame diminue singulièrement l'importance du chœur. Dans Eschyle, quelle que soit, vers la fin de la vie du poète, l'importance de l'acteur — et elle n'a jamais été très grande — le drame dépend toujours plus ou moins du chœur. Avec Sophocle, il commence à s'en rendre indépendant. A considérer la longueur des chants choraux d'Eschyle, on sent bien que le dialogue n'en est souvent que le prétexte et que tout le drame est dans ces chants. Chez Sophocle, bien que le chœur soit encore très intimement lié à l'action, il est loin d'en être la partie essentielle, ni surtout la plus intéressante. Sans doute, les proportions de la tragédie sophocléenne sont si harmonieuses, toutes les parties en sont si étroitement unies, que le chant choral n'y est jamais un hors-d'œuvre ;

nous ne sommes pas encore au temps où les chants des choreutes contrarieront parfois la marche de l'action, où la présence du chœur dans l'orchestre, au cours de certaines scènes, pourra choquer la vraisemblance [1]. Mais, je le répète, toute la vie du drame est sur la scène. Quelque respect aussi que Sophocle professe pour les vieilles légendes, l'explication humaine des lois aveugles du destin corrige heureusement ce que la conception primitive a, pour les modernes, et ce qu'elle avait peut-être déjà, pour les contemporains du poète, d'extraordinaire et d'inacceptable.

Mais, bien que le drame soit conçu dans un esprit si différent, bien que la forme aussi en ait été modifiée dans son ensemble, on ne peut constater, dans la partie musicale, d'innovations vraiment essentielles. N'y a-t-il pas eu, à ce moment du développement de la tragédie, une tendance à chasser l'élément musical, et ne semble-t-il pas que, sans les innovations des dithyrambiques au v[e] siècle et l'intervention d'Euripide, le drame aurait atteint le terme de son évolution et serait devenu ce qu'il a été chez nous au XVII[e] siècle, une tragédie sans musique ? Il faut se garder de

[1] M. Masqueray, page 58, parlant du chœur d'*Hélène*, dit : « On supporte encore sa présence dans l'orchestre, parce que la tradition le voulait ainsi, et que tous les poètes grecs, sans excepter Euripide, ont un respect forcé pour elle ; mais on se venge de cette contrainte en ne s'occupant pas de lui. »

toute affirmation téméraire, mais l'impression générale qui se dégage d'une étude attentive de la plupart des tragédies de Sophocle autorise, jusqu'à un certain point, cette supposition. La technique musicale de ce poète a, avec celle de son prédécesseur, de grandes affinités : le chœur, considéré en lui-même et indépendamment de ses rapports avec la scène, s'y présente à peu près avec les mêmes caractères et sous la même forme ; entre Eschyle et Sophocle il n'y a, à cet égard, qu'une différence quantitative. Tout au plus peut-on constater, dans certaines parties chorales, une tendance à dramatiser le chant primitif en y faisant une part plus large à l'acteur, c'est-à-dire en remplaçant la parodos primitive, telle qu'on la trouve toujours chez Eschyle et dont les parties lyriques sont attribuées au chœur, par une sorte de commos, dont certaines parties, quelquefois les plus importantes, sont chantées par un ou deux acteurs [1], ou encore en attribuant à l'acteur, beaucoup plus souvent que ne l'avait fait Eschyle, certaines parties lyriques du commos. [2] Quelle

[1] Parodos d'*Electre* (121-250) et d'*Œdipe à Colone* (117-206). L'acteur, il est vrai, intervient dans la parodos de *Prométhée*, mais il ne fait que déclamer les épirrhèmes. Voir aussi Sophocle, *Trachiniennes* (94-140).

[2] Sur les 13 commoi d'Eschyle, il y en a 9 dont les parties lyriques sont chantées par le chœur ; au contraire, sur les 15 commoi de Sophocle, il y en a 11 dont les parties chantées sont attribuées totalement ou en partie à l'acteur.

que soit d'ailleurs l'explication qu'on donne de ce fait, il n'en reste pas moins que, musicalement, Sophocle est beaucoup plus près d'Eschyle que d'Euripide[1]. La monodie, qui n'est employée que par exception dans Eschyle, est encore fort discrètement introduite par Sophocle, et les chants auxquels l'acteur prend part sont conçus dans la forme orchestique de l'ancienne tragédie. La musique de danse y est encore prépondérante ; la musique vraiment dramatique, celle qui peut non accompagner les mouvements d'un ensemble de danseurs, mais exprimer des passions, ne paraît pas y avoir la première place. Bien que la tétrapodie y soit employée de plus en plus, son emploi est encore assez limité pour qu'on ne puisse pas conclure à une prédominance marquée de la mélodie sur le rythme ; et surtout la distinction n'est pas encore faite entre la phrase musicale du chœur et celle des acteurs.

Il est vraiment extraordinaire que la tragédie

[1] Je ne parle pas des dernières pièces où l'influence d'Euripide est manifeste. M. Croiset, *Littér. grecque*, III, page 248, rappelant un passage de la Vie anonyme qui représente Sophocle comme un novateur (Πολλὰ ἐπαινούργησεν ἐν τοῖς ἀγῶσι) résume les innovations du poète : il a renoncé à la trétralogie liée, il a introduit le troisième acteur, il a porté de 12 à 15 le nombre des choreutes, tout en diminuant la part de l'élément choral ; enfin il a mis en usage la décoration peinte du fond de la scène. Toutes ces innovations sont matérielles et n'ont aucun rapport avec celles qui, quelques années plus tard, modifieront si profondément la physionomie du drame grec.

de Sophocle n'ait pas été plus profondément modifiée par le grand mouvement qui transforma l'art vers le milieu du ve siècle, dont l'influence se faisait sentir dans plusieurs branches de la lyrique et s'exerçait à la même époque sur la tragédie d'Euripide. Sophocle était-il plus poète que musicien ? L'influence d'Eschyle avait-elle été si puissante sur lui que la direction qu'il en avait reçue d'abord fût définitive, et que son génie ne pût être tenté par les séductions de la musique nouvelle ? En effet *Antigone*, d'après une tradition généralement admise [1], serait sa 32e pièce : Sophocle avait alors 55 ans. En 441 ou 440, il était donc en pleine maturité, et peut-être était-il trop tard pour qu'il pût être influencé par le mouvement révolutionnaire qui s'accomplissait. Mais cette raison n'est pas satisfaisante : car, en supposant que l'ère des innovations musicales ne remonte pas au-delà de 425, époque des débuts de Timothée [2], il est probable que ce mouvement s'élaborait depuis quelque temps déjà. L'Odéon, où la musique nouvelle excitait les applaudissements, avait été construit un peu avant 444 [3], et des

[1] V. l'argument d'Aristophane de Byzance. Cf Antigone. (Weidmann) Einleitung, page 29..

[2] Gevaert, II, page 490.

[3] Curtius. *Histoire grecque*, traduction française Bouché-Lecl. page 646 ; page 601. Cf Hésychius : ᾠδεῖον, Philologus, XXXV, pages 297 et suivantes.

sonates de chalumeau et de cithare dans le goût moderne étaient, avant cette époque, exécutées au théâtre. Il est certain que les productions des nouveaux artistes musiciens et une riche floraison de virtuoses pouvaient, bien avant le milieu du ve siècle, exercer une influence sérieuse sur un poète qui n'eût pas pour d'autres raisons échappé à cette influence. Si Sophocle n'a pas été impressionné par les innovations musicales qui excitèrent tant d'enthousiasme en même temps que les plus violentes critiques, il faut sans doute en chercher la raison dans son éducation [1] et dans son caractère religieux [2], profondément attaché à la tradition, respectueux des choses et des formes du passé. Si, vers la fin de sa vie, il subit parfois — mais avec quelle discrétion — l'influence d'Euripide, il semble que ce soit à contre-cœur, et sans que sa confiance en la supériorité de l'ancienne discipline en ait été ébranlée.

Avec Euripide, nous entrons dans une période nouvelle. Bien qu'il soit contemporain de Sophocle, il semble que plus d'un siècle les sépare. C'est qu'Euripide est un esprit hardi, curieux de toute innovation, et cette curiosité excessive le pousse parfois, il faut bien le dire, à accepter un

[1] Croiset. *Litter. grecque*, III, p. 231. « Il avait eu pour maître de musique Lampros, homme attaché aux principes. »
[2] J. Girard. Le sentiment religieux en Grèce, page 413.

peu aveuglément le médiocre comme l'excellent. Euripide a vécu dans une époque de « fermentation intellectuelle et morale », il est « le plus éloquent interprète de cette révolution qui prépara le triomphe de la philosophie sur les antiques croyances[1] ». Les vieilles légendes sont encore le trésor où il puise les sujets de ses pièces, et, bien qu'il les modifie parfois d'une façon inattendue, les libertés qu'il prend à cet égard ne sont pas, à vrai dire, beaucoup plus grandes que celles prises par ses prédécesseurs eux-mêmes[2]. Mais, comme le remarque M. Weil[3], c'est par la façon de les traiter qu'il innove véritablement, et « il infuse un esprit nouveau dans les vieilles traditions ». L'amour règne en maître dans beaucoup de ses drames, et la plupart des autres sentiments qu'il y étudie prennent parfois tous les caractères de l'amour. Si le poète a pu modifier ainsi l'ancien esprit tragique, il devait être amené tout naturellement à changer la forme de la tragédie. Le drame nouveau ne pouvait s'accommoder de la forme ancienne.

La déchéance du chœur s'accentue, non seule-

[1] Weil. *Journal des Savants*, 1893. Cf Hécube v. 794 : « Les lois et la tradition sont plus puissantes que les dieux, car c'est pour nous conformer à la tradition que nous croyons aux dieux. »

[2] Decharme. *Euripide et l'esprit de son théâtre*, page 590.

[3] Article cité.

ment au point de vue de la longueur des chants, mais surtout au point de vue de leur importance, et plus encore de leur convenance. Cela tient évidemment à plusieurs causes. Le chœur n'a plus avec la scène les rapports étroits que nous avons remarqués chez Eschyle et même chez Sophocle ; il est, dans certaines pièces et particulièrement dans certaines scènes, un témoin dont la présence rend l'action invraisemblable[1]. De là, l'infériorité littéraire de ses chants, qui ne naissent presque jamais du fond même de l'action, et qui souvent ne s'y rattachent que par un lien fort léger. Tandis que l'ancien chant choral était le commentaire de l'action, commentaire plus impressionnant que l'action elle-même, exprimant une suite de pensées profondes sur la situation des personnages, développant les grandes vérités morales et religieuses, les chants d'Euripide ne sont, la plupart du temps, qu'une brillante fantaisie narrative ou descriptive, un caprice léger et gracieux[2], dont la musique pouvait être belle en maint endroit,

[1] Par exemple, dans *Médée*, dans *Hippolyte*. Le chœur est inutile dans *Hélène*. Voir Masqueray, op. cit. page 58.

[2] Cf Decharme, *Euripide* etc., p. 477 : « Le mètre logaédique est le mètre favori d'Euripide (pour le chant choral), à cause de son indifférence morale, de son absence d'éthos. C'était celui qui convenait le mieux, quand il s'agissait seulement d'enchanter par une grâce légère. » Voir, entre autres exemples, le chœur d'*Electre*, 436-486 ; c'est un morceau purement descriptif et de fantaisie.

mais dont la pauvreté littéraire est souvent manifeste[1]. Est-ce à dire qu'Euripide fût un poète lyrique inférieur à ses devanciers ? Il serait téméraire de l'affirmer, puisque d'autres parties lyriques de ce poète témoignent, au contraire, d'un goût sûr et délicat. Mais les raisons qui, chez Sophocle déjà, avaient contribué à diminuer l'importance du chœur au profit de la scène, accentuent encore cette tendance chez Euripide. L'importance de l'acteur s'accroit, et, comme l'élément féminin et la représentation de la passion féminine sous toutes ses formes sont prépondérants, la musique purement dramatique devient entre les mains du poète un moyen d'expression auquel il a recours toutes les fois que la parole lui paraît impuissante à exprimer la passion. La scène est désormais envahie par la musique, et il y a, dès ce moment, deux genres de musique qui, après s'être confondus pendant quelque temps, finissent par être nettement distincts, l'un choral, l'autre scénique.

Notre connaissance de cette branche de l'art, est incomplète, et les renseignements qui nous ont été transmis par l'antiquité sont bien insuffisants, quoiqu'on en puisse tirer ; il est certain que quelques pages de musique auraient pour

[1] Le stasimon d'Euripide est, en bien des cas, un trait d'union entre le chant choral d'Eschyle et de Sophocle et les embolima d'Agathon.

nous une valeur inappréciable. Ces renseignements sont pourtant assez détaillés, et quelques-uns même assez précis, pour qu'on puisse se faire une idée suffisamment nette des deux genres de musique, si on les appuie de l'étude des rythmes et de quelques analogies avec l'art moderne.

La forme traditionnelle de la strophe et de l'antistrophe, dont la fortune a été si grande pendant presque toute la durée de l'art classique, est essentiellement orchestique, et ne saurait convenir qu'à une poésie dansée. La mélodie d'une strophe dramatique pouvait être pleine de charme, mais elle n'avait pas une grande énergie, et l'on a quelque peine à imaginer un chant passionné conçu dans cette forme qui « vise à la beauté plus qu'à l'expression[1] ». Entre les trois arts, poésie, musique et danse, qui concourent à la beauté de l'ensemble, l'union est si étroite est si intime, que l'amoindrissement de l'un détruit aussitôt toute l'harmonie. Du jour où le poète voulut exprimer musicalement des sentiments passionnés, l'élément mélodique prit le pas sur les deux autres, l'équilibre fut rompu, et la strophe ne répondit plus à son objet.

Nous considérons les chants choraux d'Eschyle comme un des plus admirables monuments de l'art grec, et nous les jugeons tels indépendam-

[1] Gevaert. *La musique dans l'antiquité*, II, page 200.

ment de la musique et de la danse qui les accompagnaient. Mais, sans doute, il ne serait jamais venu à l'esprit des Grecs de juger la poésie chorale en tant que poésie seulement. Il est bien certain que, dans la tragédie grecque jusqu'à l'époque d'Euripide, les danses des choreutes constituaient un spectacle grandiose auquel certains spectateurs, peut-être, étaient particulièrement sensibles[1]. Cette longue parodos qui rappelait, selon toute vraisemblance, même à une époque où la signification religieuse de la cérémonie primitive était fort obscurcie, la procession d'où elle était née, les danses harmonieuses et savamment réglées de ces grands ensembles que nous ne pouvons nous représenter que fort imparfaitement par un effort d'imagination, la symétrie des mouvements que nous avons tant de peine à retrouver par l'étude attentive des dessins rythmiques, et qui ne nous donneront jamais que des impressions artificielles, devaient être facilement perceptibles à tous les spectateurs, et agir forte-

[1] Alf. Müller, *Littér. grecque*, II, page 176 : « A la fête de Bacchus (printemps de 470), à Athènes, Simonide obtint la victoire avec un chœur cyclique de 50 hommes. » Les spectateurs de cette époque étaient sensibles à la pompe du spectacle, et il ne faut pas s'étonner du regret que les admirateurs de la vieille tragédie orchestique ressentent devant les productions nouvelles de la muse tragique. Cf Croiset, *Littér. grecque*, III, pages 83, 77.

ment sur les esprits et sur les yeux[1]. Il en fut ainsi tant que la tragédie eut pour principal attrait le chant choral.

L'intérêt que les spectateurs de l'âge précédent prenaient à la pompe du spectacle paraît s'affaiblir vers le milieu du ve siècle, et certainement Sophocle n'y a pas peu contribué par le rôle important qu'il a donné à l'acteur. Mais, chez lui, cette modification n'a pas entraîné une infériorité littéraire du chant choral, pas plus qu'elle n'a altéré la physionomie musicale du drame, comme nous l'avons montré. Chez Euripide, au contraire, ce germe de décadence a grandi, et ce qui avait été jusque-là l'essentiel de la tragédie a été relégué au second rang. Le chœur y est devenu une forme conventionnelle, que l'on conserve encore par une sorte de respect pour une vieille tradition ; car il faut le remarquer, l'esprit grec est à la fois conservateur et traditionnaliste[2], et il est curieux de constater que, à une époque où les innovations les plus hardies transforment si complètement un genre, des formes anciennes, qui ne répondent plus à rien, qui paraissent même, dans

[1] Cf Columelle XII, 2 : « ..... Ex ejusmodi vocum concordia non solum ipsis canentibus amicum et dulce resonat, verum etiam *spectantes* audientesque lætissima voluptate permulcentur. »

[2] Voir Croiset, *Littér. grecque*, I, page 15. Cf Platon, *Protagoras*, ch. VIII.

certains cas, être une sorte de contre-sens, y vivent à côté de formes nouvelles, dont elles contrarient l'épanouissement[1].

Donc, aux environs de 450, le goût très vif que les auditions de l'Odéon ont fait naître et développé chez les spectateurs pour la musique de virtuose, modifie complètement le drame musical et favorise l'introduction de la monodie, qui est l'innovation la plus importante de la tragédie nouvelle[2]. Mais, comme il arrive aux époques de révolution littéraire et artistique, même chez les poètes et les artistes qui sont le plus disposés à accepter les innovations, on traverse une période de trouble et d'hésitation, pendant laquelle toute évolution paraît arrêtée ; on voit alors apparaître des formes indécises, dans lesquelles se mêlent étrangement des éléments disparates, et il semble que la décadence soit arrivée à son terme. Cette hésitation dure jusqu'au jour où le principe nouveau se dégage nettement et permet

[1] Cette habitude de conserver les formes anciennes à côté des nouvelles est un des traits distinctifs de l'esprit grec. Cf O. Müller, *Littér. grecque*, traduction française, II, page 360 : « On avait coutume de conserver en Grèce et de cultiver toute forme antique de poésie, qui avait quelque chose d'original et de caractéristique, à côté des genres nouveaux qui en étaient sortis.»

[2] Le commos n'est, en bien des cas, qu'une monodie avec accompagnement de chœur, une sorte de concerto dans lequel l'acteur fait la partie principale, et dont le chœur n'est que l'accompagnateur.

à l'originalité du poète ou du musicien de s'affirmer.

Euripide n'a pas osé ou n'a pas su renoncer tout d'un coup à la forme traditionnelle, et des chants dramatiques qui ne comportaient pas ce mode d'expression sont écrits dans la forme antistrophique. La plupart des monodies écrites avant 415 rappellent, quant à la forme générale, l'ancien chant choral et manquent de la souplesse et de la liberté d'allure qui doivent être les caractères essentiels de ce genre de compositions. Mais les progrès de la musique monodique qui n'avaient pu, jusqu'à cette époque, faire disparaître la symétrie rigoureuse de la strophe et de l'antistrophe, avaient exercé une influence sur les éléments constitutifs des chants. Les phrases musicales du chant choral avaient été modifiées dans le sens de la simplicité rythmique, et, pendant quelque temps, on ne trouve plus dans certaines parties du chœur ces grandes périodes, composées de membres d'inégale longueur, qui introduisaient dans les chants choraux la variété nécessaire[1]. La forme générale du chant choral n'a jamais sensiblement varié[2] ; mais, dans certaines pièces

[1] Variété plus orchestique que musicale, à proprement parler.

[2] Les seules modifications qui y ont été apportées, comme nous le verrons plus tard, consistent dans la diminution progressive du nombre des strophes, et dans le développement qu'Euripide a donné à certaines de ses épodes.

d'Euripide, la phrase musicale n'a plus rien qui rappelle la phrase d'Eschyle[1]. La tétrapodie y règne en maîtresse ; des strophes entières sont composées de membres tétrapodiques ; et, dans certaines parties, c'est à peine si un chœur entier contient trois ou quatre membres qui rompent cette monotonie[2].

La musique de la tragédie grecque obéit donc à cette époque à deux lois différentes. La première est celle-ci :

Les chœurs dansés, ou, si l'on préfère, les chants, quels qu'ils soient, dans lesquels se fait sentir l'influence de la musique de danse, sont écrits dans la forme antistrophique ; en d'autres termes, la musique obéit au principe de la répétition[3].

[1] A peine même celle de Sophocle.

[2] Voir par exemple, *Alceste* : 435-475. La strophe A a 10 membres, dont deux seulement sont des tripodies : Ὦ Πελίου Θύγατερ, —∪ ∪ | —∪ ∪ | ∪ ∧ ||; πηδαλίῳ τε γέρων, —∪ ∪ | —∪ ∪ | —∧ ||; Strophe B : 12 membres dont 1 hexapodie : Ποταμίᾳ νερτέρᾳ τε κώπᾳ, ∪ ∪ ∪ | ∧ | — ∪ | — ∪ | ∧ | — ∧ || , et 1 tripodie : σὺ τόν αὐτᾶς ἔτλας, ∪ ∪ | ∧ | — ∪ | — · ||. *Hippolyte* : 58-72, 11 membres, dont deux tripodies seulement : vv. 59, 62. *Troyennes* : 511-567. Les deux dernières phrases de la strophe sont formées de 6 tétrapodies chacune ; voir aussi la longue période qui termine l'épode : Λόχου δ'ἐξέβαιν' Ἄρης..... Φρυγᾶν δὲ πατρίδι πένθος, composé de 8 tétrapodies groupées deux par deux.

[3] Nous disons aujourd'hui : des reprises. Comparer les chants des Minnesinger, la sonate classique, et tout morceau procédant de la sonate. Cf Combarieu : *Le rythme antique dans la musique moderne*.

L'autre peut se formuler ainsi :

La musique dramatique, qui veut exprimer des sentiments et des passions, cherche la variété, non plus dans une savante inégalité des membres qui composent la phrase, mais dans la mélodie même, et cela aux dépens de la variété rythmique, désormais indifférente et négligée.

De ces deux lois juxtaposées nous tirerons aisément la suivante :

La richesse mélodique est en raison inverse de la richesse rythmique.

C'est ce qu'exprime l'auteur du *De Musica*, quand il dit que « les musiciens primitifs étaient amateurs de rythmes, tandis que les modernes sont amateurs de mélodies[1]. »

Peu à peu le jour se fait : à la période de confusion succède une période de pleine lumière. Une soumission plus éclairée aux deux principes que nous venons d'énoncer les réduit à n'exercer leur empire que dans le domaine propre à chacun d'eux ; l'un régit le chant choral, l'autre la musique de la scène. Il y a désormais deux chants distincts, et par leur forme générale et par le détail de la phrase musicale. Le chant choral, dans les dernières pièces d'Euripide, revient à

[1] Plutarque, De Musica, ch. 14 : « Οἱ μὲν γὰρ νῦν φιλομελεῖς, οἱ δὲ τότε φιλόρρυθμοι. »

l'ancienne forme : la tétrapodie n'y est plus prédominante, et les membres inégaux s'y entrelacent pour former des strophes de caractère orchestique. Il semble même que le désir de bien marquer la distinction entre les deux genres de musique, ait quelquefois poussé le poète à dépasser les bornes de la lyrique dramatique. Certaines phrases chorales d'Euripide rappellent, non pas quant à l'inspiration, mais quant à la forme, la lyrique chorale proprement dite. La monodie, d'autre part, est en possession d'une forme musicale qui lui est propre et qui n'a plus rien de commun avec celle du chant des choreutes. Le poète cherche à varier la forme générale de ses chants scéniques, d'abord en entremêlant de plus en plus librement les parties déclamées et les parties chantées ; puis, il abandonne définitivement l'épirrhème, et compose des chants tout-à-fait analogues, et par leur forme et par la place qu'ils occupent, aux grands airs de nos opéras.

Ainsi la séparation s'est faite peu à peu : d'un côté, le chœur avec ses danses et la musique qui doit les accompagner ; de l'autre, la musique mélodique, préoccupée d'exprimer les sentiments d'un individu agissant et passionné, et dégagée des formes orchestiques.

Je ne veux pas dire par là que le chant choral des dernières pièces d'Euripide soit comparable aux

grands morceaux d'ensemble des *Perses* ou d'*Agamemnon* ; il est incontestable que le chant choral a vécu ; la technique musicale du poète s'est pour toujours orientée dans un autre sens. Quelques chants sont dignes d'admiration sans doute[1], mais c'est là une exception. D'une façon générale, on est autorisé à affirmer que le poète musicien n'accordait plus à cette partie de son œuvre le meilleur de son talent. Aussi bien la faute en est peut-être imputable aux spectateurs plus encore qu'au poète. Tout pénétrés d'admiration pour la musique nouvelle, ils voulaient entendre des virtuoses, et les choreutes, même quand ils n'étaient plus de simples amateurs, et pour si exercés qu'ils fussent, ne leur donnaient pas les jouissances musicales qu'ils pouvaient attendre du soliste. Quoi qu'il en soit et malgré cette sorte de renaissance, le chant choral continue à déchoir et les *embolima* d'Agathon sont tout près d'éclore. Il faut le répéter : l'antique esprit tragique n'est plus ; la tragédie est devenue imitative, et tout ce qui contrarie cette tendance, contre laquelle rien désormais ne saurait réagir, est destiné à disparaître dans un temps plus ou moins éloigné. Au contraire, les chants nouveaux, qui affirment si brillamment l'importance de

[1] Le premier chœur des *Bacchantes*, par exemple.

l'acteur, favorisent la tendance à l'imitation ; ils sont conformes au nouvel esprit tragique ; ils s'inspirent directement de la musique à la mode qu'ils reproduisent sur la scène ; ils sont dans le goût d'un poète novateur comme Euripide, qui n'a plus, ainsi que ses prédécesseurs, aucune raison sérieuse de conserver les formes anciennes : il n'en fallait pas tant pour qu'il leur sacrifiât tout le reste.

Résumons-nous. Dans les dernières années du ve siècle, nous sommes loin sans doute d'avoir atteint le terme de l'évolution musicale du drame grec ; mais nous en avons parcouru du moins les phases principales, et, d'après le peu que nous savons des successeurs d'Euripide, les plus intéressantes. La séparation est définitive entre l'orchestre et la scène, entre la tragédie primitive, chorale et lyrique, et la tragédie nouvelle, musicale encore mais dramatique. La tendance que le drame a manifestée dès l'origine à se dramatiser de plus en plus a abouti à la déchéance presque complète du chant choral, qui va devenir, dans quelques années à peine, un hors-d'œuvre, une sorte d'intermède musical, uniquement destiné à séparer les actes et sans lien aucun avec la pièce. Au contraire, l'acteur a tout envahi, et l'importance croissante de son rôle, qui semblait devoir aboutir à la tragédie purement poétique

et chasser du drame l'élément musical, n'est pas parvenue à faire disparaître le chant choral, mais a favorisé l'introduction d'une musique nouvelle.

Donc, jusqu'à l'époque des débuts d'Eschyle, la tragédie a été chorale et lyrique ; la musique y règne en maîtresse souveraine. Bien que, avec les *Suppliantes* et les *Perses*, nous entrions dans une période nouvelle, il faut cependant aller jusqu'à l'*Orestie* pour pressentir ce que l'élément dramatique deviendra entre les mains de Sophocle. Après Eschyle s'accomplissent deux transformations essentielles : le rôle dramatique de l'acteur prend, chez Sophocle, une importance qu'il n'avait jamais eue et qui réduit beaucoup l'importance du chœur, et, jusqu'à un certain point et d'une façon générale, de la musique. Avec Euripide, la musique reprend l'importance qu'elle avait failli perdre, mais elle change de domaine et d'objet ; le rôle musical de l'acteur devient chez ce poète, aussi important que celui du chœur dans la période précédente, et ainsi l'élément musical, passant de l'orchestre sur la scène, transforme l'antique drame orchestique en un genre nouveau, où le chant choral, tombé au rang de partie conventionnelle, suffit à peine à rappeler la tragédie primitive.

Si tous les changements dont nous avons fait une rapide esquisse ont suivi l'évolution religieuse

et morale de la nation grecque, s'il est vrai qu'ils sont en partie la conséquence de cette évolution, il n'est pas douteux d'autre part qu'ils aient été déterminés aussi par les progrès de la musique. La disparition de l'antique esprit, qui avait dicté les conceptions primitives et les avait si fortement marquées de son empreinte, a permis les innovations hardies d'Euripide, mais le grand mouvement qui a transformé l'art musical au ve siècle a facilité ces innovations. C'est parce que l'esprit n'était plus le même qu'on ne pouvait se plaire désormais à ce qui faisait le charme et la grandeur des tragédies de l'âge précédent, mais ce n'est là qu'une raison négative : elle explique la disparition des formes anciennes, non l'avènement des nouvelles, dont il faut chercher la raison ailleurs. De même que la danse avait imposé ses formes à la tragédie primitive et avait orienté la technique musicale du drame dans le sens orchestique et plastique, de même la mélodie imitative de l'époque d'Euripide a déterminé la forme dramatique et expressive du drame nouveau.

Ces changements ont-ils causé ou hâté la décadence de la tragédie grecque ? C'est possible, mais non certain. On s'accorde généralement à considérer le drame d'Euripide comme inférieur à celui de ses prédécesseurs. Mais la raison de cette

infériorité doit être cherchée en dehors de la musique, et, pour ce qui est de sa valeur musicale, il est fort probable que nous en serons toujours réduits à des conjectures. Car, il faut bien le dire, nous ne pouvons toujours juger en connaissance de cause. Quand bien même les renseignements que nous possédons sur cette question seraient plus précis et plus détaillés, ils ne nous permettraient pas d'asseoir notre jugement sur un fondement solide. Qu'on suppose perdues toutes les œuvres de Bach et de Beethoven, l'admiration des contemporains ne nous serait pas d'un grand secours pour les juger, tandis que quelques pages de ces maîtres pourraient à la rigueur y suffire. Je crois même que, en l'absence des mélodies qui accompagnaient les textes anciens, il nous est plus facile de nous faire une opinion relativement juste sur les chants choraux d'Eschyle que sur les cantilènes scéniques d'Euripide. Quand il s'agit d'une musique où le rythme était l'essentiel et la mélodie sans aucun doute peu de chose, on peut encore, avec de l'imagination, trouver à ce squelette quelque apparence de vie ; il y a une certaine beauté architecturale[1] et concrète qui se laisse entrevoir et qui, jusqu'à un certain point, nous met sur la voie ; mais comment espérer de

[1] Pindare compare ses compositions doriennes à des œuvres architecturales : Ol. VI, 1-3.

ressentir, même vaguement, le charme fugitif d'une page purement mélodique ? Ce serait folie de le tenter. Tout ce qu'on peut dire, c'est que les chants d'Euripide ont joui, longtemps après lui, de la plus grande vogue et que, à l'époque romaine, quelques-uns faisaient encore les délices des amateurs, qui les répétaient avec une admiration passionnée. Les témoignages sont formels à cet égard[1].

Qoiqu'il en soit d'ailleurs, que les innovations musicales du v[e] siècle aient donné à l'art une beauté nouvelle, comme le prétendent les partisans des Phrynis, des Timothée[2], ou au contraire qu'elles aient altéré la sévère beauté de la musique ancienne, comme tendraient à le faire croire les critiques d'Aristophane, de Phérécrate, de Platon[3], mon intention n'est pas de les appré-

[1] Voir, entre autres, Denys d'Halicarnasse : *De Compositione Verborum*, ch. XI ; Lucien : *de Saltatione*, ch. 27, cite les monodies d'*Hécube*, d'*Andromaque*, d'*Hercule furieux*. La monodie de l'esclave phrygien dans *Oreste* était célèbre. Cf Athénée : IV, page 175, b. L'influence d'Euripide a été considérable : il a, pour ainsi dire, formé l'école des nouveaux poètes tragiques. (Voir Bernhardy, *Grundriss der Griech. Litt.* II[2], page 392).

[2] Xénophon, Aristote.

[3] Il est fort probable que ces critiques (je parle surtout de Platon et d'Aristophane) ne se plaçaient pas pour juger la musique nouvelle au point de vue musical. Platon, considérant la musique comme un moyen d'éducation, la juge en philosophe ; Aristophane, conservateur en politique, en morale, attaque naturellement les doctrines de Socrate et les conceptions de son élève Euripide, et sa critique s'étend à l'art tout entier du poète.

cier : cela sera impossible tant que nous ne pourrons juger de la musique grecque que par les quelques fragments que nous en possédons. Mais je voudrais noter aussi exactement que possible quel fut le caractère de ces innovations, et montrer dans quel sens elles modifièrent la technique musicale de la tragédie, en m'attachant surtout à l'étude des influences auxquelles je crois qu'il faut les attribuer.

D'ailleurs il faut tenir compte de l'exagération, trait distinctif de la critique des poètes comiques ; il y a là un phénomène d'optique théâtrale, et il est douteux qu'Aristophane pensât exactement tout ce qu'il a dit.

LES PARTIES LYRIQUES DE LA PARODOS ET LE STASIMON

I. — Le chant choral et le principe musical de la répétition.
II. — Modifications dans le chant choral.
1. *a.* Strophe et antistrophe ; *b.* La strophe et l'épode ; *c.* Caractère musical de l'épode ; *d.* La phrase musicale orchestique et la phrase musicale mélodique.
2. L'épode dans la tragédie. *a.* L'épode dans Eschyle ; *b.* L'épode dans Sophocle; *c.* L'épode dans Euripide : 1° d'*Alceste* à *Andromaque* ; 2° d'*Andromaque* aux *Troyennes* ; 3° d'*Electre* aux *Bacchantes*.
Conclusion.

I. Le Chant choral et le principe musical de la répétition

Les formes lyriques qui, des origines à la fin de la période classique, se sont succédé dans la tragédie grecque, ont été déterminées par les progrès de la musique ; ces formes ne peuvent donc être considérées simplement comme des formes poétiques et indépendamment des lois musicales, puisque la poésie y a toujours été associée soit avec la danse et la musique, soit avec la musique seule. Il est même assez probable que, dans la tragédie primitive, la danse l'emportait sur les deux autres arts, car le chant choral qui consti-

tuait d'abord toute la tragédie[1], était en réalité un acte religieux ; la musique accompagnait un ensemble de mouvements et de gestes rituellement fixés, auxquels sans doute, à cause de leur destination religieuse, on attribuait une signification précise. Ce que l'on sait des danses grecques, qui se mêlaient à toutes les fêtes, dont quelques-unes même étaient la partie essentielle de certaines fêtes, « mettant en évidence la profonde signification religieuse de certains actes[1] », autorise cette supposition. Ce genre de poésie s'appelait χορικὴ ποίησις, c'est-à-dire poésie dansée[2]. De cette appellation qui ne fait aucune mention de la musique, on peut conclure que l'élément musical proprement dit y était moins important, et que, selon toute vraisemblance, il s'y réduisait à une cantillation fort simple et assez monotone, dont le principal et même le seul mérite devait être de marquer avec précision les pas des danseurs. Sans doute cette musique primitive acquit avec le temps

[1] Gevaert. *Histoire et théorie de la musique*, II, page 187. La plupart des danses modernes ont aussi une origine religieuse. Jusqu'au VIme siècle la danse est recommandée par les Pères de l'Eglise ; elle n'est supprimée qu'à la suite de certains abus. Elle est souvent accompagnée du chant des Psaumes, et les plus hauts dignitaires ecclésiastiques y prennent part. La danse des Épées, en Ecosse, se compose de 7 figures, dont chacune est consacrée à un saint.

[2] L'acte essentiel du chœur est la danse : Χορεύειν signifie danser, célébrer (par des danses), et le mot Χορός désigne primitivement l'emplacement où l'on danse.

quelque variété ; mais bien qu'elle ait, à partir d'une certaine époque, accompagné les plaintes passionnées des acteurs, elle ne paraît pas avoir dépassé les limites de la musique de danse jusqu'au jour où Euripide, transportant sur la scène la musique des virtuoses, dut soumettre ses compositions à une loi nouvelle.

Les parties lyriques des tragédies conservées jusque vers le milieu du ve siècle appartiennent à la poésie chorique où s'y rattachent plus ou moins. Il faut donc tout d'abord formuler la loi qui régit ce genre de compositions.

Loi : Toute musique primitive, et, pour préciser davantage, toute musique de danse[1], ou procédant de la musique de danse, obéit au principe de la répétition. Toute phrase musicale, quelque développée qu'elle soit, si elle est conçue dans la forme orchestique, se répète.

De là la strophe et l'antistrophe, cette seconde partie étant, quant au rythme et à la mélodie, la reproduction exacte de la première[2].

[1] J'entends ici par ce terme non point avec suite capricieuse de mouvements soudains, mais une succession de pas et de mouvements bien ordonnés, plutôt une marche rythmée, lente et noble, qu'une danse à proprement parler.

[2] Peut-être le chant choral postérieur à Eschyle admettait-il quelques variations légères dans la mélodie. Denys d'Halicarnasse (De Comp. Verb. ch. XIX) dit que le dessin mélodique de la strophe doit être conservé dans l'antistrophe ; cela n'implique pas que la succession mélodique fut exactement la même, et

Cette loi musicale, ce principe purement artistique dut acquérir de bonne heure la forme d'un principe religieux, et garda longtemps une sorte de fixité liturgique. C'est sous cette forme et avec ce caractère qu'il a été énoncé par Atilius Fortunatianus, dans un texte d'une importance capitale, et qui doit dominer une étude sur les parties lyriques de la tragédie grecque :

« *Olim carmina in deos scripta ex his tribus constabant : circumire aram a dextra strophen vocabant ; redire a sinistra antistrophen ; post cum in conspectu dei consistentes cantici reliqua peragebant, epodon*[1]. »

L'acte matériel qui a donné naissance au chant choral est une danse, ou plutôt une marche rythmée, composée de deux mouvements semblables, mais qui s'exécutent en sens contraire autour de l'autel du dieu : le premier de droite à gauche, c'est la strophe, le second, de gauche à droite,

peut-être la phrase musicale, bien que semblable dans sa forme générale, pouvait être légèrement variée. Cela ressort de la comparaison des membres correspondants dans la strophe et dans l'antistrophe. Ce procédé est fréquent dans la musique moderne, où la même phrase exprimée d'abord sous la forme simple : reparaît sous la forme : (Mendelssohn, 2e sonate pour piano et violoncelle, 1e partie).

[1] Atilius Fortunatianus, Ars, dans Gramm. lat. de Keil, L. VI, p. 295.

c'est l'antistrophe. Je tiens à insister sur ce fait : la danse est l'essentiel du chant choral primitif ; la musique y est peu de chose, la poésie, tout à fait au début, probablement moins encore.

Ce sentiment de l'origine du chant choral est tellement net, qu'il se perpétue jusque vers le milieu du vme siècle, même lorsque les premières monodies, ou, tout au moins, les premiers commoi dans lesquels on sent naître déjà la monodie prochaine, font leur apparition dans la tragédie. Les premiers poètes tragiques sont appelés artistes orchestiques.[1] Quand on les loue de leur habileté musicale, ces éloges s'adressent surtout à leur supériorité comme danseurs ou maîtres de ballet. On attribuait à Télestès, maître de danse, l'invention de nombreux gestes, et ses mains rendaient vivantes les paroles qu'il disait[2]. Thespis, Pratinas, Carcinus, Phrynichus étaient appelés ὀσχηστικοί, parce qu'ils pouvaient enseigner l'art de la danse à ceux qui voulaient l'apprendre[3]. Phrynichus était célèbre par la variété de ses danses chorales ; une épigramme conservée par

[1] Athénée : I, page 22. : « Φασὶ δὲ καὶ ὅτι οἱ ἀρχαῖοι ποιηταὶ Θέσπις, Πρατίνας, Κρατῖνος, Φρύνιχος, ὀρχησταὶ ἐκαλοῦντο, διὰ τὸ μὴ μόνον τὰ ἑαυτῶν δράματα ἀναφέρειν εἰς ὄρχησιν τοῦ χοροῦ, ἀλλὰ καὶ ἔξω τῶν ἰδίων ποιημάτων διδάσκειν τοὺς βουλομένους ὀρχεῖσθαι. »

[2] Athénée, I, 16.

[3] O. Müller. *Littér. grecque*, trad. française, II, page, 356. Cf Aristophane, Guêpes, 1479.

Plutarque[1] atteste son habileté. Il dit lui-même qu'il a à sa disposition autant de figures de danse qu'une orageuse nuit d'hiver soulève de vagues sur l'onde. Les mêmes éloges sont décernés à Eschyle[2].

Nous savons également qu'avant d'entrer au théâtre les futurs choreutes devaient s'exercer surtout dans l'art de la danse[3]. Ils devaient s'appliquer d'abord à la gymnopédie, puis à la pyrrhique ; la seconde était un perfectionnement de la première, et il fallait s'être exercé dans les deux, pour être parfait dans les danses de l'orchestra et de la scène.

Musiciens orchestiques, tel est le nom qui convient aux premiers poètes tragiques. La musique de la tragédie est une musique de danse, cela se déduit aisément de la forme générale des chants, de l'inégalité et du groupement des membres composants. Le rythme est presque tout dans ces chants, la mélodie fort peu de chose.[4]

La destination orchestique de la strophe est d'autant plus évidente, que la strophe est plus lon-

[1] Plutarque, Quœst. Conv. VIII, ch. 9, § 3 : Σχήματα δ'ὄρχησις τόσα μοι πόρεν, ὅσσ' ένὶ πόντῳ κύματα ποιεῖται χείματι νὺξ ὀλοή·

[2] Athénée, I, ch. 16.

[3] Cf Buchholtz, Die Tanzkunst des Euripides, p. 62. Aristoxène dans Athénée : ὡς οἱ παλαιοὶ, γυμναζόμενοι έν τῇ γυμνοπαιδικῇ εἰς τήν πυρρίχην ἐχώρουν, πρὸ τοῦ εἰσιέναι εἴς τὸ θέατρον.

[4] Voir plus haut, page 31.

gue, que les parties qui la composent sont plus nombreuses et s'entrelacent en des dessins plus compliqués. La symétrie rythmique des savantes compositions de Pindare et d'Eschyle n'est pas perceptible à la simple lecture, et on peut supposer que la musique seule ne pouvait rendre sensible la correspondance des membres, dès qu'ils ont quelque variété. Le secours de l'œil y était nécessaire, et la symétrie compliquée de ces grands ensembles ne peut être facilement saisie qu'à la condition d'être nettement marquée par des gestes, des pas, des figures orchestiques.

Pourquoi cette forme s'est-elle conservée si longtemps dans la tragédie grecque ? Parce que le souvenir de l'origine religieuse de ce genre n'a commencé à s'affaiblir qu'à l'époque d'Euripide, et que la tragédie a été traitée jusqu'alors par des poètes religieux, parce que l'esprit grec est, comme je l'ai déjà dit, essentiellement conservateur, et enfin, parce que, au vme siècle seulement, les innovations musicales ont facilité l'apparition de formes nouvelles.

De tous les arts la musique fut peut-être celui qui se transforma le plus lentement en Grèce, à cause précisément de l'origine divine qu'on lui attribuait[1]. Même à une époque où cet art s'était

[1] Cf Plutarque, de Musica, ch. XIV. « Σεμνή οὖν κατὰ πάντα ἡ μουσικὴ, θεῶν εὕρημα οὖσα. »

beaucoup transformé, alors que l'élément profane commençait à l'envahir, on trouve chez les partisans de l'art antique des formules admiratives qui nous paraissent quelque peu étranges par la façon dont elles mettent en relief l'inspiration divine. Platon, parlant des compositions d'Olympe, dit : « Ces mélodies aulétiques, plus que toutes les autres, ont un caractère surhumain ; seules, elles nous remuent et révèlent des âmes vraiment religieuses ; seules, parmi les œuvres de cette espèce qui nous restent, elles sont considérées comme des inspirations de la divinité[1]. » Aristote y sentait également un souffle divin, par lequel l'âme était émue et excitée[2]. C'est pour cette raison qu'il fut toujours si difficile d'innover en musique, au moins jusqu'à une certaine époque, au point que toute modification pouvait passer pour un crime[3], et que les innovations les plus légères étaient considérées par quelques-uns comme attentatoires à la constitution de l'Etat.

J'ai insisté à dessein sur ce qui précède pour montrer combien était vivace le sentiment qui,

[1] Platon, Minos, page 318. « Τούτων δή καὶ τὰ αὐλήματα θειότατά ἐστι, καὶ μόνα κινεῖ καὶ ἐκφαίνει τοὺς τῶν θεῶν ἐν χρείᾳ ὄντας· καὶ ἔτι καὶ νῦν μόνα λοιπά ἐστιν ὡς θεῖα ὄντα. »

[2] Gevaert, II, page 356, note.

[3] Cf Plutarque, De Musica, XXIII : « Ὅτι δὲ σεμνὴ ἡ ἁρμονία καὶ θεῖόν τι καὶ μέγα, Ἀριστοτέλης ὁ Πλάτωνος ταυτὶ λέγει· Ἡ δὲ ἁρμονία ἐστὶν οὐρανία, τὴν φύσιν ἔχουσα θείαν καὶ καλὴν καὶ δαιμονίαν. »

pendant plusieurs siècles, avait maintenu les formes primitives et défendu la tragédie contre l'envahissement de la musique profane. Lorsque cette croyance à l'origine religieuse de la tragédie commença à s'affaiblir, l'intégrité du chant choral dut être menacée ; cependant le chœur ne disparut pas du drame ; la tradition devait le maintenir pendant de longues années encore, et, de plus, on le conserva par nécessité pratique. Les théâtres grecs n'ayant pas de rideau, l'acteur, quand besoin était, changeait de masque et de costume pendant l'exécution de la parodos et des stasima. « Les cantilènes chorales servaient d'entr'actes[1] ». Mais, dès ce moment, la porte était ouverte aux innovations.

[1] Gevaert, II, page 505. Cf Philologus, XXIII, page 327.



II. — Modifications dans le chant choral[1].

I. — Strophe et Antistrophe

D'Eschyle à Euripide on constate une diminution progressive dans le nombre des strophes qui composent le chant choral[2]. Chez Eschyle, les chants du chœur ont, dans les premières pièces, jusqu'à cinq couples de strophes, plus tard trois, ou même deux couples seulement[3]. Sophocle a une préférence marquée pour les chants de deux couples ; Euripide a, dans les tragédies de la première manière, des chants de quatre strophes ; mais les stasima de ses dernières pièces sont en

[1] Je n'étudie pas séparément la parodos et le stasimon ; ce serait revenir sur une étude qui a déjà été faite. Je renvoie au livre de M. Masqueray, où les transformations successives qui ont modifié la parodos ont été indiquée s en détail. Je considère le chant choral — parties lyriques des parodoi et stasima — et les chants auxquels l'acteur prend part — commoi, chants alternés, monodies. — Les mélodies qui accompagnaient la danse des choreutes, aussi bien dans la parodos que dans le stasimon, appartiennent au même genre de musique, et obéissent au même principe ; la musique des commoi et des chants d'acteurs est régie par une loi différente.

[2] D'une façon générale, j'adopte pour le nombre des strophes qui composent les chants du chœur les indications données par M. Masqueray.

[3] Prométhée, 1 fois 3 couples, 2 fois 2 couples.

général composés d'une strophe, d'une antistrophe et d'une épode. La raison de ce fait a déjà été indiquée : l'importance du chant choral s'affaiblit de plus en plus, parce que la danse n'exerce plus sur les spectateurs un attrait aussi vif ; les exigences du public athénien ont imposé au poète cette modification. Mais, tandis que, dans Eschyle et dans Sophocle, les strophes n'ont ordinairement que quatre périodes — ou phrases musicales —, que beaucoup même n'atteignent pas cette longueur[1], dans Euripide, au contraire, la strophe est souvent très développée et atteint parfois jusqu'à six et sept périodes.

Ion : 452-509, strophe : 7 périodes.
Iphigénie en Tauride : 392-455, strophe, 6 périodes.

Dans les dernières pièces la strophe est presque toujours très longue.

Phéniciennes : 1019-1066, 6 périodes ; 1284-1306, 6 périodes.
Iphigénie à Aulis : 164-230, 7 périodes ; 751-800 : Epode, 7 périodes[2].
Bacchantes : 64-169. Epode, 7 périodes[3].

[1] Exemple : *Suppliantes*, Parodos, strophes A et B. Il est rare de trouver dans Eschyle et dans Sophocle des strophes composées de plus de 6 périodes ; il y a cependant quelques exceptions. Eschyle : *Perses*, 931-1074. Strophe B. 5 périodes ; *Euménides* : 778-798. Strophe A, 5 périodes ; Sophocle : *Œdipe à Colone* : 668-719 : Strophe B, 6 périodes.

[2] La première phrase est très longue.

[3] La première et la troisième sont très développées.

On peut conclure de ce fait que la musique proprement dite, la mélodie, prenait une importance de plus en plus grande, et qu'elle se faisait une plus large place dans le chant choral, bien que son domaine propre ait été surtout, comme nous le verrons plus tard, les chants auxquels l'acteur prend part, et principalement la monodie. En effet, pendant l'exécution des parties lyriques de la parodos des *Perses*, le chœur évoluait pendant deux fois cinq strophes autour de l'autel ; pendant l'exécution de la parodos d'Agamemnon, il exécutait six fois[1] le même mouvement. Si le chant se compose d'une seule paire de strophes, les choreutes n'évoluent autour de l'autel qu'une fois de droite à gauche et une fois de gauche à droite. Or, bien que le chant d'*Agamemnon* ait six couples de strophes, il n'a en tout que 65 membres, et le 4me stasimon des *Phéniciennes* (1019-1066), par exemple, qui n'a qu'une paire de strophes, a 27 membres : il n'est donc moins court que de moitié à peu près. Les danseurs évoluaient donc avec moins de rapidité, et probablement s'arrêtaient de temps en temps, se livrant à des balancements sur place. En supposant même qu'ils fissent, pendant une longue strophe, plusieurs fois le tour de la thymélé, il n'en reste pas

[1] Six fois aller, et six fois retour.

moins que la variété orchestique était moindre ; les mouvements des danseurs pouvaient être plus variés dans le détail, mais, vraisemblablement, l'ensemble était d'une couleur plus uniforme : chaque strophe, différant de la précédente, soit par la longueur, soit par la mesure, avait son caractère propre, et était accompagnée de mouvements qui n'étaient pas exactement les mêmes que ceux qui accompagnaient les strophes voisines. C'était un élément de variété qui, sans doute, faisait défaut dans les chants à une seule paire de strophes.

Faut-il en conclure que le chant choral avait complètement perdu son importance et son éclat primitif, et que les musiciens de la fin du vme siècle le négligeaient de parti pris ? C'est une hypothèse qui paraît assez vraisemblable, si l'on ne considère que l'infériorité poétique de la plupart des chants choraux d'Euripide. Mais, si l'on songe d'autre part que c'est le moment où la musique mélodique faisait des progrès et tendait à se substituer à la musique orchestique, on est tenté de conclure que le chant choral était devenu en quelque sorte un terrain sur lequel les poètes contemporains faisaient l'essai de la musique nouvelle. On ne pouvait songer à supprimer les chants du chœur. Sans doute on était loin de l'époque où ils constituaient toute la partie musicale de la tragédie, et l'on pouvait déjà pressentir que

les chants de l'acteur allaient attirer toute la faveur d'un public avide de musique nouvelle. Mais le chant choral, encore qu'il eût perdu sa signification primitive, devait, jusqu'à la fin de la période classique, faire partie intégrante du drame ; comme il ne pouvait le faire disparaître, le poète musicien le transformait, ainsi que je viens de le dire, et s'y essayait à des phrases mélodiques, qu'il devait réserver plus tard à des chants auxquels elles conviendraient mieux.

Cette hypothèse se confirme, si l'on étudie comparativement les deux parties du chant choral, d'une part la strophe et l'antistrophe, de l'autre l'épode.

II. — La Strophe et l'Epode

« Dans son origine première, la strophe est un cadre destiné à être rempli par une série bien or donnée de mouvements corporels[1] » Plus simple ment, la strophe est un morceau de musique dansé. Un chant uniquement composé de strophes et d'antistrophes, surtout si, comme cela a lieu dans la poésie lyrique, elles sont coulées dans le même moule et accompagnées de la même mélodie, ris-

[1] Gevaert, II, page 199.

querait d'être bientôt d'une monotonie insoutenable. Pour éviter cette monotonie, on introduisit après chaque couple de strophes, dans la poésie lyrique, une épode accompagnée d'une mélodie différente. Bien que je ne veuille user qu'avec la plus grande discrétion de comparaisons avec l'art moderne, qu'il me soit permis cependant de rappeler que la coupe de la triade se retrouve dans les chants des Minnesinger (Stollen, Gegenstollen, Abgesang), dans la fugue, dans la sonate et dans toute musique postérieure à ces deux genres, mais en procédant directement[1]. J'insiste particulièrement sur ce fait que, dans la fugue, la partie qui correspond à l'épode antique prend le nom de divertissement. Le caractère de cette partie est très nettement indiqué par cette appellation : le divertissement a été introduit dans la fugue, comme l'épode dans le chant choral, pour que la monotonie de deux parties se répétant plusieurs fois fût évitée. Sans doute la triade pindarique, par le fait qu'elle se répète indéfiniment, est encore monotone ; mais combien le serait-elle davantage, si ces chants, au lieu d'être composés d'une strophe, d'une antistrophe et d'une épode, ne comprenaient que les deux premières parties ? Qu'on suppose une chanson qui aurait trente cou-

[1] Combarieu. *Le rythme antique dans la musique moderne.*

plets, accompagnés de la même mélodie ; la monotonie en serait intolérable ; si, après chaque paire de couplets, on introduit une ritournelle de quelque longueur, il en résulte une certaine variété qui rompt un peu la monotonie du reste. L'épode jouait le rôle de divertissement dans la chorale lyrique des anciens, et, bien que, dans un chant où la triade pouvait se répéter jusqu'à vingt-six fois, cet élément paraisse avoir été peu de chose, c'était encore mieux que si l'on avait entendu vingt-six fois la même mélodie, accompagnant les mêmes gestes orchestiques, sans que rien séparât l'une de l'autre les paires de strophes.

L'épode de la lyrique chorale ne diffère pas sensiblement des deux parties précédentes. Elle n'exprime pas un sentiment ou une idée nouvelle ; elle est donc, littérairement, la suite de la strophe et de l'antistrophe. Elle appartient à la même mesure, et les membres qui la composent étant, dans un ordre différent, les mêmes à peu près, ne lui donnent pas un caractère rythmique particulier. Elle ne se distingue des parties qui la précèdent que par le dessin général et parce qu'elle est accompagnée d'une mélodie nouvelle. En était-il ainsi à l'origine ? Peut-être non : il est possible que, destiné à accompagner des mouvements orchestiques qui n'étaient pas les mêmes que ceux de la strophe et de l'antistrophe, elle

ait eu une physionomie particulière, qui en marquait d'une façon plus précise l'intention et l'objet. Dans tous les cas, ce n'est pas avec ce caractère qu'elle se présente chez Pindare. Il suffira de donner le dessin d'une strophe et d'une épode de ce poète, pour montrer que la physionomie des deux parties est la même :

Olympique I.

Strophe :

I. 4 3 3 4. II. 4 3 4. III. 4 4.3.4 4. IV. 6.5—6.5.

Epode :

I. 4 2 4. II. 3 4-3 4. III. 3 3-2-3 3. IV. 3 3 3-2-3 3 3.

Les deux parties ont la même longueur, quatre périodes ou vers lyriques chacune ; les membres pairs et les membres impairs s'y succèdent d'après les mêmes principes. Il est tout-à-fait certain que la mélodie de la strophe et celle de l'épode appartenaient au même genre de musique. Il semble même que le poète ait cherché à reproduire dans la composition des phrases musicales de l'épode des motifs de la strophe, pour bien marquer l'étroite parenté des deux parties. Ainsi la période I (4 2 4) de l'épode est calquée sur la période II (4 3 4) de la strophe ; la même ressemblance se remarque

entre les périodes III de la strophe (44-3-44) et IV de l'épode (333-2-333). Il est inutile de multiplier les exemples [1] ; quelquefois, comme dans l'exemple que je viens de citer, la strophe et l'épode ont la même longueur, tantôt la strophe est plus longue, tantôt c'est l'épode.[2] Nulle part on ne peut constater, dans cette dernière partie, la prédominance de tel ou tel membre, de la tétrapodie par exemple comme cela a lieu, à une certaine époque, dans la lyrique du drame. L'épode de la lyrique chorale n'est donc autre chose qu'une strophe sans pendant ; en réalité, il faut considérer la péricope, strophe, antistrophe et épode, comme une vaste strophe, donc la dernière partie introduit un élément de variété, mais uniquement parce qu'elle est accompagnée d'une mélodie différente, bien que de même caractère.

Il en est tout autrement dans les chants choraux de la tragédie. D'abord, comme il n'y a jamais dans le même chant deux couples de strophes semblables, il en résulte que le chant choral du drame a, par lui-même et sans le secours de l'é-

[1] Voir Olymp. V ; VIII, phrases 3 dans la strophe et dans l'épode ; X, phrase 2. XIII, phrases 1 et 1, 2, 3 et 2 ; Pyth. I, phrases 2 et 3, etc.

[2] La strophe est plus longue dans : Ol. VII ; Pyth. VIII ; Ném. III ; Isthm. III ; c'est l'épode qui est plus longue dans : Ol. VI ; Pyth. II, IV ; Ném. VI, VIII, etc.

pode, une variété suffisante. C'est pour cette raison qu'il n'y a jamais, dans la parodos et dans le stasimon qu'une seule épode, et qu'il peut même ne pas y en avoir[1]. L'épode n'a pas, quelquefois littérairement et musicalement dans bien des cas, la même valeur et le même sens que la strophe. En effet, littérairement, elle marque ou bien un arrêt du sentiment général, ou le passage à une idée nouvelle[2]. C'est avec ce caractère que nous la trouvons dans certains chants d'Eschyle. Prenons comme exemple la Parodos des *Perses* : la strophe et l'antistrophe expriment la même idée, et ce parallélisme rigoureux marque d'une façon précise la parenté des deux parties :

Strophe et antistrophe A A' :

La *royale* armée, dans sa marche *destructive*.....
Tout cède devant le *fougueux maître* de la terre.....

Strophe et antistrophe B B' :

Des *millions* de bras, des *milliers* de vaisseaux.....
Quelle bravoure pourrait soutenir le choc de ce *vaste torrent d'hommes ?*.....]

C'est, dans la première couple de strophes, l'idée d'une force irrésistible devant laquelle tout

[1] Cela a lieu dans quelques épinicies de Pindare, mais c'est l'exception.

[2] V. Olfried Müller, *Littér. grecque* II, traduction française page 394. Cf Appendice à l'édition des Perses de Conradt (Weidmann).

doit céder, puis le tableau d'une innombrable armée, imposante par le nombre ; et la pensée qui se dégage de cet ensemble est une confiance enthousiaste dans l'issue de la lutte.

Mais un sombre pressentiment traverse soudain l'esprit des vieillards, et change cet enthousiasme en tristesse, à la pensée de tous ceux qui ne reverront pas leur patrie. C'est l'épode, qui est comme le mineur de ce chant. En vérité, il y a une telle ressemblance entre la coupe de ce stasimon et le dessin de la première partie de certaines œuvres musicales modernes, que je ne puis m'empêcher de la souligner. Beaucoup de sonates ne sont-elles pas en tous points semblables à ce chœur d'Eschyle ? La première partie, qui se répète, correspond aux deux premières couples de strophes ; puis, au commencement de la deuxième partie, laquelle se joue sans reprise, voici une phrase en mineur, moins développée que le thème précédent, et qui correspond à l'épode du chant grec ; enfin, comme cette impression de tristesse n'est que passagère, le musicien revient au motif initial, de même que le poète grec reprend l'idée qu'il a déjà indiquée et développée au début du chant.

III. — Caractère Musical de l'Epode

Les termes de strophe et d'antistrophe expriment une idée de mouvement ; le mot épode, qui se rattache à la racine ᾠδή, indique un chant. Le caractère musical de la strophe est donc nettement orchestique ; l'épode a plutôt un caractère mélodique. La danse était prépondérante dans la strophe et la musique n'y était qu'un accompagnement ; dans l'épode, au contraire, la danse s'interrompait, et l'ensemble des choreutes chantait ; c'est donc la musique qui avait le premier rôle dans cette partie du chant choral.

On ne sait pas très exactement quelle était la valeur orchestique de l'épode, mais il est probable que le chœur n'y était pas tout-à-fait immobile ; peut-être les choreutes se livraient-ils à des balancements sur place, peut-être aussi les paroles et la musique étaient-elles accompagnées[1], non plus d'une danse, mais de gestes rituels, frappements de pieds, élévations de mains[2], tels qu'on les trouve figurés sur les monuments. Cet ensemble de gestes, en somme peu variés, et que les

[1] Ici les gestes accompagnent le chant ; dans la strophe c'est la musique qui accompagne les pas.

[2] Voir Emmanuel : *Essai sur l'orchestique ancienne passim.*

auteurs anciens désignent de mots semblables[1], étaient — c'est tout ce qu'on en peut dire — d'une nature spéciale[2] et trouvaient leur place dans l'épode[3]. Quoi qu'il en soit, il est certain que le chœur chantait dans une immobilité relative[4].

L'épode a donc un caractère orchestique beaucoup moins marqué que la strophe et n'est pas indispensable au chant choral de la tragédie, dans lequel une variété suffisante résulte de la diversité des couples strophiques. C'est pourquoi elle a été assez souvent supprimée dans la lyrique du drame. Dans les chants choraux d'Eschyle, il n'y a en tout que neuf épodes ; dans Sophocle, il n'y en a que six ; par conséquent, le chant épodique est devenu exceptionnel. Mais il y a vingt-six épodes dans Euripide. Est-ce une renaissance du chant primitif, et faut-il voir dans ce fait une

[1] Horace : Alterno terram quatiunt pede ; Stace : Théb. 4.477 ; Solvite pulsanti ; Virgile, *Enéide* : 4.489 : Mugire videbis — Sub pedibus terram.

[2] Gevaert, II, page 209.

[3] Plutarque (Quæst. Conv. IX, 15, 2) distingue trois éléments orchestiques : les mouvements (φοραί), les figures ou attitudes (σχήματα) et les gestes indicatifs (δείξεις). Ce sont ces derniers probablement qui remplissaient l'épode.

[4] O. Müller, II, page 80 ; page 153. Pendant la strophe, le chœur évoluait de droite à gauche, pendant l'antistrophe de gauche à droite, de façon à revenir à sa position primitive, puis, restant au repos, il chantait l'épode. Voir encore : O. Müller, ibidem, page 276 (édit. allem., 4me édition), note : ὅτι τῇ στροφῇ καὶ τῷ ἀντιστρόφῳ ἐπῇδον. Cf Euripide, Hécube, Scol. v. 647, et Aristophane, Nuées, v. 563.

affectation d'archaïsme de la part d'un poète novateur qui, par une sorte de réaction, aurait voulu faire revivre une forme tombée en désuétude ? N'était-ce pas aussi que cette partie du chant choral offrait des ressources particulières, en permettant au poète de développer les richesses de la musique nouvelle ? Une étude attentive de la forme des épodes dans les trois poètes tragiques nous permettra d'apprécier la valeur de ces hypothèses.

IV. — La phrase musicale orchestique et la phrase musicale mélodique

La phrase musicale destinée à accompagner des mouvements orchestiques est en général compliquée ; elle se compose d'éléments de longueur inégale, qui, au lieu d'être juxtaposés, se combinent de façons très diverses. Si une phrase de ce genre était simplement chantée, il est certain qu'on n'en pourrait suivre le dessin, mais les mouvements des danseurs, et peut-être aussi certains gestes revenant à intervalles égaux en marquaient la symétrie et permettaient d'en saisir la savante ordonnance. La phrase mélodique, au contraire, est simple, et généralement composée d'éléments d'égale longueur, qui se

juxtaposent sans aucune recherche d'un dessin compliqué. C'est la variété du rythme qui fait la principale beauté d'un chant orchestique ; au contraire, dans un morceau mélodique, l'inégalité des membres composants serait plutôt un obstacle à la clarté.

Les fragments d'Alcman [1] présentent déjà ces deux genres de phrase. L'un d'eux, le grand Parthénion, débute ainsi :

– ∪ | – ∪ | – ∪ | – ∪ || – ∪ ∪ | – ∪ | ⌞ | – ∧ ||.

C'est une phrase mélodique. Que cette phrase fût chantée par une voix isolée ou par un ensemble, il n'est pas douteux qu'elle contienne en germe le style qui, plus tard, sera spécial au chant monodique.[2]

L'autre est le début d'une sérénade nuptiale, selon la conjecture de Kœchly[3]. En voici le dessin :

– – | – ∪ ∪ | – ∪ ∪ | – ∪ | – ∪ | – – || —6
– ∪ – ∪ | – ∪ | – – || —4
– ∪ | – ∪ ∪ | – ∪ ∪ | – ∪ | – ∪ | – – || —6

– ∪ ∪ | – – | – ∪ | – ∪ | – ∪ | – – || —6
– | – ∪ | ⌞ | – ∪ ∪ | – ∪ ∪ | – ∪ | – ∧ || —6

– ⊥ | – ∪ | – ∪ || —3
– ∪ ∪ | – ∪ ∪ | – ∧ || —3

[1] Nous savons par Athénée que certaines compositions d'Alcman étaient destinées à être dansées, d'autres à être simplement chantées : ὕμνων οἱ μὲν ὠρχοῦντο, οἱ δὲ οὐκ ὠρχοῦντο. (Ath. page 631). Cf Buchholtz, op. cit. page 67.

[2] Gevaert : II, page 384.

[3] Kœchly : Akad. Vortr. Tome I, page 194.

Cette strophe est composée de trois parties, dont les membres, de longueur inégale, se groupent de la façon suivante :

1° 6-4-6.
2° 6-6.
3° 3-3.

C'est une période orchestique. Telle est la phrase qui sera plus tard, avec des formes plus riches et plus compliquées, caractéristique de la lyrique chorale. Chez Pindare, « même dans les strophes les plus simples, l'inégalité des membres est de règle[1] ».

Le vers lyrique, ou, si l'on préfère, la phrase musicale qui, dans les chants de la tragédie primitive et surtout dans la poésie lyrique, se présente sous des formes très diverses et contribue à la variété rythmique de la strophe, se simplifie dans la tragédie grecque aux environs de 430, de façon à former des strophes dont les phrases sont parfois de longueur égale, ces phrases étant, elles aussi, composées de membres d'égale longueur. La tétrapodie domine de plus en plus, même dans le chant choral, et, pendant quelque temps au moins, surtout dans la partie du chant choral dont le caractère orchestique est le moins accentué, dans l'épode. De plus, des

[1] Gevaert, II, page 73.

diverses formes de composition, la forme stichique[1], qui est la moins susceptible de variété[2], tend à devenir prépondérante, surtout dans l'épode. Certaines épodes d'Euripide, comme nous allons le voir, sont composées uniquement de membres pairs, principalement de térapodies, et dans la forme stichique.

Si l'on remarque que cet acheminement progressif à une phrase musicale simple, d'une simplicité toute moderne, pour ainsi dire, s'accentue dans la poésie dramatique, au moment où les innovations musicales du ve siècle ont mis à la mode la musique monodique, on arrive aisément à la loi que j'énonçais plus haut.

La richesse du rythme est en raison inverse de la richesse mélodique.

En d'autres termes, à mesure que la musique s'éloigne des formes de la danse, le caractère orchestique, qui consiste essentiellement dans la variété des membres, disparaît et fait place à des formes de plus en plus simples. Et cela se comprend : comme je l'ai déjà remarqué, l'essentiel

[1] La coupe stichique juxtapose les membres selon la figure : a — a — a — a — a — a — etc.

[2] Dans la poésie lyrique, au contraire, où la danse a toujours eu un rôle prépondérant, la coupe stichique est peu employée, tandis que les périodes antithétiques (a — b — c — b' — a') et mésodiques (a — b — c — a' — b') sont très fréquentes.

dans la poésie chorale, c'est la danse ; or la danse tire tout son attrait de la variété des mouvements, c'est par là qu'elle est expressive, et non par la mélodie qui ne doit qu'accompagner les mouvements des danseurs, et dont la richesse, à ce qu'il semble, risquerait de faire naître la confusion. Il ne faut pas oublier qu'il est toujours difficile de faire chanter un ensemble, surtout si ces chanteurs, comme ce fut le cas à Athènes pendant longtemps, sont de simples amateurs. Même lorsque le chœur fut composé de chanteurs de profession[1], on ne pouvait songer à leur imposer des chants difficiles, puisqu'ils chantaient et dansaient en même temps. Il faut donc au chant choral une mélodie simple[2].

Or, une musique qui serait très simple à la fois par le rythme et par la mélodie ne tarderait pas à être monotone, surtout si la mélodie se répétait, comme cela avait lieu dans la poésie lyrique, pendant une longue suite de strophes[3]. Ne pouvant arriver à la variété musicale par le changement de la mélodie d'une strophe à l'autre, ce qui eût été contre la règle, le poète lyrique s'appliquait à compliquer ses rythmes par une savante

[1] Croiset : *Pindare*, pp. 93. 94.

[2] Cf Aristote. *Problèmes*, XIX, 15.

[3] Dans la 4me Pythique de Pindare, la même mélodie se répétait jusqu'à 26 fois.

combinaison de leurs éléments, et ainsi il produisait la variété en ce qui était, je le répète, l'essentiel de la strophe lyrique, dans la danse.

Sans nul doute, les Grecs ont dû se contenter pendant longtemps de cette variété, faute d'une autre. Car il faut bien convenir d'après les renseignements qui nous ont été transmis à ce sujet par les techniciens de l'antiquité, que la musique grecque n'a disposé, jusqu'à la fin du ve siècle, que de ressources fort restreintes. C'est pour cette raison que le rythme a toujours été considéré par eux comme l'essentiel. N'est-ce pas ce qu'il faut entendre par ces mots : « Le rythme est mâle, la mélodie est femelle ? » Martianus Capella ajoute que « la succession mélodique est une matière sans forme déterminée, tandis que le rythme, par un acte générateur, donne aux sons la forme et les rend susceptibles d'effets divers ». Je serais porté, pour ma part, à prendre ces mots dans un sens plus littéral, et à y voir, sous la forme d'une comparaison familière à l'esprit grec, une importance franchement donnée au rythme par un raisonnement semblable à celui que fait l'auteur du *De Musica*, à propos de l'union du chant et de l'accompagnement : « Dans une maison sagement gouvernée, dit-il, tout se fait du consentement des deux époux, mais en laissant paraître toutefois la direction et la volonté du mari ». Je trouve dans

un livre écrit il y a quelques années[1], ce renseignement : « Chez les Arabes et les Orientaux, qui ne connaissent pas l'emploi des sons simultanés[2], le rythme a acquis une importance et un développement considérables ». La même chose s'est produite chez nous. Nos vieilles chansons, qui sont pour la plupart des airs de danse — beaucoup portent le titre de rondel — sont d'une mélodie assez monotone, mais elles présentent une variété de rythmes que n'offre certainement pas la musique contemporaine. Il suffira de donner le dessin de quelques-unes pour prouver ce que j'avance.

Merci clamant, Chanson du Châtelain de Coucy (1180).

4-4-4-4-4-4-4 — 3-3

Pour mal tems ni pour gelée, Chanson de Thibaut de Champagne (1235).

3-3—4-4—3-3—4-4

Surtout : *Robins m'aime*, Rondel d'Adam de la Halle (1285).

2-2—4-2 —4-4-6—2-2—4-2

[1] Lavignac. *La musique et les musiciens*, p. 75.

[2] C'est le cas des anciens Grecs, au moins dans la musique vocale ; et l'harmonie d'ailleurs dont ils se servaient dans les parties d'accompagnement est bien rudimentaire.

Certaines phrases musicales sont uniquement composées de tripodies. Ainsi :

Douce dame jolie, Chanson de Guillaume de Machault (1350).

3-3-3-3

En voici une où la variété rythmique est plus grande encore, bien que la chanson soit plus courte :

Las ! en mon doux printemps, Chanson de Marie Stuart (1560).

5-5-3-4

Il faut noter aussi que cette variété se présente souvent dans des phrases qui affectent la forme de la triade.

Chanson de la Lorraine :

4-4 — 4-4 — 3-3.

Une vieille chanson allemande se décompose ainsi :

4-4-2.

Plus on s'éloigne des origines, plus ces formes tendent à disparaître, et l'on arrive enfin à la

phrase musicale généralement composée d'un nombre de mesures divisibles par 4[1]. Je laisse de côté les compositeurs romantiques, qui ont souvent cherché la variété non seulement dans la succession mélodique, mais aussi dans le rythme[2].

Ainsi plus on avance, plus la phrase devient simple quant au rythme, et, comme cette simplicité s'accentue au moment précis où la mélodie devient plus riche, il faut en conclure que de ces deux choses, l'une est la cause, l'autre l'effet. Si nous étudions à ce point de vue les chants choraux des trois poètes tragiques, nous verrons que la phrase musicale atteint sa plus grande simplicité rythmique chez Euripide, et nous constaterons que c'est surtout, pour les raisons que nous avons déjà indiquées, dans l'épode que cela a lieu.

[1] Cf Croiset, *Pindare :* page 84.

[2] Voir, par exemple, Grieg : *Sonate pour piano et violon*, op. 45, 1re phrase de la première partie.

L'Epode dans les chants choraux de la tragédie

I. — L'Epode dans Eschyle.

L'influence de la chorale pure, avec ses savantes combinaisons de membres, se fait de moins en moins sentir dans la tragédie. Déjà, dans certains chants choraux d'Eschyle, la tétrapodie domine :

Perses, 1er stasimon 548-597 :

Strophe A. I. 4-4-4-4-4 — 6 épodikon.
II. 44-44
Strophe B. I. 4-4-4
II. 5-5
III. 4-4
Strophe Γ. 4-4-4-4-4-4-4.

Il y a 21 tétrapodies sur 24 membres. De plus, sur six phrases musicales, trois, dont une d'assez longue haleine, affectent la forme stichique.[1] Mais on ne peut en conclure qu'une tendance à une plus grande simplicité rythmique du chant

[1] Peut-être aussi faut-il considérer comme stichiques les périodes II et III de la strophe B.

choral. Si nous considérons quelques chants épodiques, nous verrons qu'il n'y a pas de différence nettement marquée entre la composition de la strophe et celle de l'épode. Il arrive même assez souvent que l'épode reproduit, en certaines de ses parties, le dessin de la strophe précédente, et par là Eschyle se rapproche encore des maîtres de la lyrique chorale[1].

Perses : 65-139.

Strophe Α : I. 3-2-2-3. II. 2 2 — 3 épodikon.

Strophe Β : 2 2-2 2-2 2.

Epode : 2 2-2 2-2 2-2 2.

Perses : 633-680.

Strophe Α : I. 2.2.2. II. 4 4. III. 4 4.

Strophe Β : 3-2-3 — 5 épodikon.

Strophe Γ : I. 6-4-6 II. 6 6.

Epode : I. 4-6-4. II. 6 6.

Ibid. 852-908.

Strophe Α : 4 4-4 4 — 5 épodikon.

Strophe Β : 4 3 4—4 3 4.

(1) Voir plus haut, page 43.

Strophe Γ : 5 4—5 4 — 5 épodikon.

Epode : 433. 433. 433 — 3 épodikon[1].

Il va sans dire que ce procédé de construction rythmique ne se rencontre pas invariablement dans tous les chants choraux d'Eschyle. En réalité, il n'y a pas de règle absolue, et il ne saurait y en avoir dans un genre où une part assez large devait être laissée à l'inspiration. Les formes musicales, quelle que soit la sévérité des règles qui les régissent, manifestent toujours quelque liberté, et l'originalité des musiciens consiste précisément dans la hardiesse avec laquelle ils savent élargir les règles. Mais c'est le cas le plus ordinaire, et il m'a paru pour cette raison intéressant à noter, puisqu'Eschyle se rapproche par là de la poésie lyrique pure, dont l'influence, je le répète, se fera sentir de moins en moins.

[1] Il faut remarquer surtout ce chant des *Sept* :

Strophe : I, 44-44. II, 2-2. III, 2-2. IV, 4-4. V, 6-4-6.

Epode : I, 44-44. II, 2-2. III, 2-2. IV, 6-4-6. V. 4-4-4.

La ressemblance est frappante entre les périodes I, II. III, V de la strophe et I, III, II, IV de l'épode, non seulement quant au dessin général et au groupement des membres composants mais même, en certain cas, dans le détail des mesures.

II. — L'Epode dans Sophocle.

Dans Sophocle, la tétrapodie domine incontestablement dans la strophe et dans l'épode. Cependant la phrase musicale de cette dernière partie, sauf quelques rares exceptions, ne diffère pas sensiblement de celle de la strophe, et paraît aussi orchestique que mélodique. Les périodes palinodiques et antithétiques y sont fréquentes, et je ne trouve à citer que deux chants où la prédominance, dans l'épode, des membres pairs et particulièrement de la tétrapodie, en même temps que la construction stichique des périodes, paraissent déterminées par l'influence de la musique nouvelle. N'oublions pas d'ailleurs que les *Trachiniennes*, dont la date est incertaine[1], portent la marque de l'influence d'Euripide[2].

Trachiniennes : 94-140.

Strophe A : I. proodikon 5. 5-3-4-3-5. II. 4 4-4.

Strophe B : I. 33—33. II. 444-444.

Epode : I. 4-4-4-4-4. II. 6-6-6.

[1] Entre 425 et 405.

[2] Voir Masqueray, page XIV, note 5.

Sur 27 membres, en tout, il y a 18 membres pairs ; l'épode n'a que des membres pairs, dont 5 sur 8 sont tétrapodiques. De plus les deux périodes de cette partie sont construites dans la forme stichique[1], tandis qu'aucune des phrases des deux strophes précédentes n'affecte cette construction.

Ibid. 497-530.

Strophe : I. 6-2-6. II. 4-6-4. III 4 6 4.

Epode : I. 4-4-4-4. II. 4-4-4-6 épodikon. III. 6-6. IV. 4-4-4.

Au contraire, Sophocle se rapproche d'Eschyle dans un chant d'*Œdipe à Colone* (1211-1248), et dans un autre de *Philoctète* (827-864), où l'épode rappelle, par la forme des périodes dont elle est composée, la strophe précédente.

Odipe à Colone : 1211-1248.

Strophe : I. 4 4-4 4-4 4-4 4.

II. 4-4-6-4-4.

[1] Peut-être faut-il considérer la période I comme antithétique avec épodikon. De toute façon la simplicité des membres qui composent cette phrase est remarquable, et permet de lui attribuer un caractère mélodique.

Epode : I. 6-6.

II. 6-4-4-6.

III. 4 4-4 4.

Philoctète : 827-864.

Strophe I. 4-3—4-3—4-3.

II. 4-6-4. 4 épodikon.

III. 4-4.

Epode : I. 4-4-4-4.

II. 4-4.

III. 4. 3.3. 4.

3. L'Epode dans Euripide

a. D'Alceste à Andromaque. (438 à 430).

Les deux premières tragédies de ce poète ne présentent rien de remarquable à cet égard. Il n'y a pas de chant épodique dans *Alceste* ; il n'y en a qu'un dans *Médée*, et l'épode n'est pas construite autrement que la strophe et l'antis-

trophe[1]. Les membres pairs et les membres impairs s'y combinent selon les mêmes procédés ; les trois formes de construction stichique, palinodique et antithétique y sont employées, sans qu'on puisse constater une tendance à faire prédominer l'une ou l'autre. Tout ce qu'on peut dire, c'est que le chant choral est loin d'avoir le caractère grandiose qu'il avait cinquante ans plus tôt ; la danse en était probablement moins compliquée et moins savante. C'est un acheminement à la déchéance du chœur qui, après Euripide, sera complète.

b. D'Andromaque aux Troyennes. (430-415).

Les innovations ne commencent qu'avec *Andromaque,* dont la date ne saurait être indiquée qu'approximativement (entre 430 et 424). Cette pièce contient un chant choral avec épode. En voici le dessin :

Andromaque : 766-801.

Strophe : I. 5-5-5. II. 3.5.3 3.5.3.

Epode :

I. 3 proodikon. 5-5 II. 4-2-4. 3 épodikon III. 4-4. IV. 4-4-4.

[1] Médée, 148-212.

Il n'y a pas dans la strophe un seul membre pair. Dans l'épode, sauf la période I, il n'y a, au contraire, que des membres pairs, dont 7 sur 8 sont tétrapodiques. [1] Rappelons en passant que l'épode est beaucoup plus développée que la strophe ; c'est une habitude qui prévaudra de plus en plus chez Euripide.

Le premier stasimon des Héraclides (353-380) n'offre, quant à la composition de l'épode, rien de particulier. Je répète, et je crois qu'on ne saurait trop insister sur ce fait, qu'il n'y a pas de règle absolue, mais simplement une règle générale. On peut cependant remarquer la régularité monotone avec laquelle se succèdent dans l'épode les membres tétrapodiques. [2] Il faut noter que, dans des cas semblables, Eschyle aime à appuyer cette motonie par le retour des mêmes mots. Dans Euripide, c'est la musique surtout qui devait marquer le caractère uniforme d'une phrase comme celle-là ; la poésie était encore la maîtresse à l'époque d'Eschyle, et la musique n'était qu'un assaisonnement [3] ; à l'époque d'Euripide, c'est le contraire.

[1] Le membre tripodique qui termine la 2me période peut être considéré, étant épodikon, comme en dehors de la phrase.

[2] Vv. 374-377. ⏑⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ | ⊔ | — ∧ ||
⏗ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ | ⊔ | — ∧ ||
⏗ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ | ⊔ | — ∧ ||
⏗ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ | ⊔ | — ∧ ||

[3] Plutarque, De Musica, ch. VII : ὥσπερ ὄψον ἐπὶ τῷ λόγῳ.

Deux épodes très concluantes se trouvent dans Hippolyte.

Hippolyte : 121-169.

Strophe A. : I. 3-3-3-4-3-3-3 — 6 épodikon. II. 4-4.

Strophe B. : I 4 4-4 4. II. 4 3-6-4 3. — 4 épodikon.

Epode : I. 6-4 4-4-6-4 4. II. 4-4.

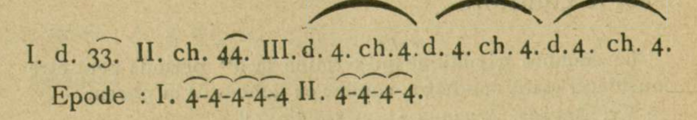
Dans la strophe A, les membres impairs dominent ; il y a aussi deux tripodies dans la strophe B. L'épode est composée uniquement de membres pairs, dont 7 sur 9 sont tétrapodiques. La construction de ces deux phrases ne donne lieu à aucune observation.

Le chant suivant (1102-1150) est plus concluant encore :

Strophe A. :

I. dact. 33. ch. 6. dact. 33. ch. 5 épodikon. II. ch. 4 4.

Strophe B. :



I. d. 33. II. ch. 44. III. d. 4. ch. 4. d. 4. ch. 4. d. 4. ch. 4.

Epode : I. 4-4-4-4-4 II. 4-4-4-4.

La strophe A est nettement empreinte du caractère orchestique ; l'inégalité des membres est

remarquable (il y a des tripodies, des tétrapodies, une hexapodie et un épodikon pentapodique), et les changements de rythme fréquents ; les dactyles et les chorées alternent. Dans la strophe B, la tétrapodie domine, mais l'alternance des dactyles et des chorées qui convient plus à la danse qu'au chant ne permet pas d'attribuer à cette partie un caractère mélodique. Au contraire, l'épode est très simple ; elle est tout entière composée de membres pairs simplement juxtaposés.[1]

Le deuxième stasimon d'Hécube (629-656) est composé d'une couple de strophes et d'une épode. La strophe est formée de deux périodes dont la première est antithétique, et dans laquelle les hexapodies alternent avec les tétrapodies suivant le procédé lyrique. La deuxième période est également antithétique ; les deux tétrapodies opposées sont séparées par un membre impair (tripodie) L'épode n'a que des membres pairs : elle est formée de deux périodes, la seconde avec épodikon hexapodique :

I. 6-6-6. II. 4-4-4, 6 épodikon.

Le chant qui suit (905-951) est plus significatif à cause du caractère nettement orchestique de la

[1] Texte et division de Weil, vv. 1163-1150.

strophe A, qui contraste avec la simplicité rythmique de l'épode.

Strophe A : I. log. 3. dor. 5. dor. 5.log.3.

II. 4-3-4. 4 épodikon.

Les nombres impairs sont en majorité; les deux périodes sont antithétiques.

Strophe B : I. 4 4-3-4 4. II. 4-6-4. III. 4-4.

Il n'y a qu'un membre impair, mais cette strophe est composée de trois périodes de forme différente.

Quant à l'épode, elle n'a qu'une période, et les membres en sont tous pairs ; six sur huit sont tétrapodiques.

4-4-6-4 4-4-6-4.

Le premier chant d'Hercule (107-109) ne donne lieu à aucune observation.

L'épode et la strophe du 1[er] stasimon d'*Ion* (452-509) sont composées à peu près de la même manière et ont l'une et l'autre le caractère orchestique. Dans le second chant choral de la même pièce (677-724), la strophe contient quelques membres impairs, il n'y en pas dans l'épode, qui est composée de quatre périodes, dont trois en dochmiaques.

Epode : I. 2 dochm, 2 dochm.
II. 6-6.
III. 2 dochm, 2 dochm.
IV. 2 dochm, 2 dochm, 2 dochm.

Il faut s'arrêter sur le chant suivant des *Suppliantes* (955-979). La strophe contient deux membres impairs ; elle se compose de deux périodes, dont la première est antithétique, la seconde palinodique avec épodikon.

Strophe I, 4-4-4, II 34—34, 6 épodikon.

L'épode n'a que des tétrapodies ; elle est formée de trois phrases musicales, dont la première offre ceci de particulier que les membres y sont groupés deux par deux.

Epode I, 44—44, II. 4-4-4-4, III. 4-4. [1].

La ressemblance des cola 1 et 2 d'une part et de l'autre 3 et 4 ne permet pas de considérer cette phrase, ainsi que le fait J. H. Schmidt, comme palinodique. Les phrases de ce genre deviendront de plus en plus fréquentes dans la musique grecque, et on les trouve très souvent aussi dans la musique moderne. Cette période se compose en réalité de deux parties : l'une, formée de deux tétrapodies dont la première mesure est résolue (◡ ◡ ◡) a une allure

[1] Voir J. H. Schmidt : Die Monodien und Wechslegesänge, page 236.

plus vive que la suivante, où le premier pied — trochée irrationnel — alourdit un peu le mouvement ; cette dernière partie ménage la transition entre ce qui précède et la période II, où la présence d'un syncope au premier pied paraît indiquer un « tempo » plus calme. La deuxième période, également formée de quatre tétrapodies, est stichique[1]. C'est bien là ce qu'on appelle dans la musique moderne une mesure « carrée ». Si l'on remarque encore que les membres qui se suivent sont métriquement semblables, sauf de légères variations, on ne pourra s'empêcher de reconnaître que le caractère essentiel de ce morceau est mélodique.

La simplicité rythmique s'accentue encore dans le chant suivant des Troyennes (511-567) :

Strophe :

I. 34—34. II. 4-3-4 — 6 épodikon. III. 444-444.

IV. 44—44—44.

Epode : 4-4-4-4-4-4-4-4-4-4-4-4-4-4-4-4.

Bien que la tétrapodie domine dans tout le chant, il faut cependant remarquer que l'épode est entièrement composée de tétrapodies, tandis

[1] Remarquer que l'ensemble du développement musical de l'épode affecte la forme triadique ; la phrase III, formée de 2 tétrapodies, est l'épodikon de l'ensemble. Nous reviendrons plus loin sur cette question.

que dans la strophe deux périodes sur quatre ont des membres impairs. Mais ce qui est plus intéressant à observer, c'est que, dans les deux périodes de la strophe qui ne contiennent que des tétrapodies, ces membres se groupent trois par trois, ou trois fois deux par deux. Au contraire, les tétrapodies de l'épode sont simplement juxtaposées dans la forme stichique. Ce chant des *Troyennes* est sans contredit, parmi ceux où le poète musicien paraît avoir obéi à des préoccupations mélodiques, celui où il s'est inspiré le plus directement des innovations de la musique contemporaine, en ce qui touche à la simplicité rythmique.

Sans doute, ce n'est pas l'emprunt le plus important qu'Euripide ait fait aux musiciens novateurs ; d'autre part, en l'absence de documents originaux et réduits, comme nous le sommes, à des renseignements en définitive assez vagues, on ne saurait marquer d'une façon très précise la part d'influence que les dithyrambiques de la fin du ve siècle ont exercée sur le génie musical du poète. Cependant on ne peut s'empêcher de remarquer que l'époque où furent composées *les Troyennes* (415) est précisément celle où la révolution qui transformait la musique grecque atteignait son point culminant. Les premiers novateurs, Mélanippide, Phrynis, Kinésias, fort malmenés pourtant par la diatribe

de Phérécrate[1], paraissent, auprès de Timothée, de timides précurseurs. Or, Euripide fut l'ami de Timothée. Une anecdote, rapportée par Plutarque[2], nous montre le poète en relations avec le grand révolutionnaire musical qu'il admirait. Phrynis, le second en date des musiciens novateurs du ve siècle, qui d'abord avait dépassé son maître Mélanippide dans la voie des innovations, était redevenu classique vers la fin de sa vie. « Il avait racheté ses anciens péchés », dit la diatribe de Phérécrate. Faut-il voir là une réaction du goût public ? Ce qui est certain, c'est que son disciple Timothée fut sifflé à l'Odéon la première fois qu'il y fit entendre des œuvres d'un genre plus « romantique » encore que tout ce qu'on avait entendu jusqu'alors. Ceci se passait aux environs de 420[3]. Euripide était présent : « Il encouragea le jeune maître, dit M. Gevaert, et l'exhorta à suivre sa voie, lui prédisant pour le plus prochain avenir un succès éclatant et universel[4]. » Dans tous les cas, s'il y eut vraiment dans le goût public une sorte de réaction, elle fut de courte durée. Quelque temps après, Timothée entra en lutte

[1] Plutarque, De Musica, ch. XXX.

[2] Plutarque, An seni sit ger. resp. § 23.

[3] Gevaert, II, page 491.

[4] Plutarque An seni, etc., § 23 : « Θαρρεῖν ἐκέλευσεν, ὡς ὀλίγου χρόνου τῶν θεάτρων (θεατῶν) ἐπ' αὐτῷ γενησομένων. »

avec son maître Phrynis et le vainquit. La faveur du public était donc revenue à la musique nouvelle. Le vainqueur célébra son triomphe dans une chanson dont il nous est resté ce fragment : « Je ne chante pas le suranné ; la nouveauté, c'est la puissance. Maître nouveau, Zeus est roi du monde ; aux jours anciens, Cronos avait l'empire. Loin de nous la Muse du vieux temps[1] ! » Loin de nous la Muse du vieux temps ! Voilà le cri que poussaient les auditeurs de cette fin de siècle, et Euripide sans aucun doute était dans les mêmes sentiments. Bien que, je le répète, il soit impossible de déterminer exactement ce qu'Euripide doit aux innovations pour lesquelles il montra tant de goût, l'anecdote rapportée par Plutarque est bien significative, et montre que, lui aussi, il avait rompu avec la tradition musicale des Eschyle et des Sophocle.

c. d'Electre aux Bacchantes. (413 à 405)

La tragédie des *Troyennes* marque le moment où la phrase musicale du chant choral atteint à sa plus grande simplicité rythmique dans la partie la moins orchestique du chant. La tétrapodie est prédominante dans l'épode, et le pro-

[1] Athénée, III, 122 d. Traduction Croiset, *Littér. grecque*, III page 650.

cédé de construction le plus ordinaire est le procédé stichique. La phrase musicale, se développant d'une façon assez monotone par tétrapodies simplement juxtaposées, prend le caractère simple de la phrase moderne. Mais avec *Electre*, qui n'est postérieure que de deux ans à la tragédie précédente, le poète musicien revient à la manière antique et bien que, dans cette pièce au moins, les chants du chœur soient loin d'avoir le développement grandiose qu'ils ont dans Eschyle, cependant il semble que sa manière soit redevenue plus orchestique que dans ses premières tragédies. Dans les drames qui vont suivre, la tétrapodie, sauf exception, n'est plus prédominante, et la période stichique est relativement rare. Le plus souvent, le chant choral est composé de longues strophes d'un caractère orchestique nettement marqué ; les membres pairs et les membres impairs s'y entrelacent en des combinaisons parfois compliquées, d'où l'on peut conclure sans invraisemblance que la danse y était aussi importante au moins que le chant. Les périodes antithétiques, palinodiques, palinodo-antithétiques s'y mêlent avec un art savant qui rappelle la manière d'Eschyle. C'est alors que la distinction se fait entre les deux phrases musicales dont j'ai parlé plus haut : l'une purement chorale, formée d'éléments inégaux savamment agencés, l'autre,

d'un dessin infiniment plus simple, mais dont la mélodie sans nul doute devait être plus riche, et qui convenait à l'acteur, au virtuose. Il est évident que lorsque le poète fait de la musique le moyen d'expression de la passion, il a recours non au rythme, mais à la mélodie. Les diverses combinaisons des sons sont aptes à exprimer les phases diverses de la passion, et non les rythmes, quelque variés qu'on les suppose, lesquels ne peuvent qu'accompagner des pas ou des figures orchestiques.

Je n'insisterai pas sur les chants choraux d'Electre, qui ne présentent pas un grand intérêt ; le dessin rythmique des deux chœurs suivants suffira à prouver ce que je viens de dire.

Electre : 442-446.

Strophe A : I 6-4-6. II. 4-4-3-4-4. III. 4-4.

Strophe B :

I. 5 proodikon. 4 4. II. 4 4-3-4 4. III. 6-6 - 4 épodikon.

Epode : I. 6-6. II. 4 4 4-3-4 4 4.

L'épode, bien que la tétrapodie y soit prédominante, rappelle le procédé d'Eschyle ; le dessin en est à peu près le même que celui de la strophe précédente. Les deux strophes d'ailleurs se ressemblent.

Electre : 699-746.

Strophe A. : I. 4 3-4 4-4 3 — 6 épodikon. II. 6-4 3-4 3-6.

Strophe B : I. 4-3-4. II. 4-4-3—4-4-3. 6 épodikon.

Ce chant n'a pas d'épode.

Le caractère orchestique de la phrase musicale du chant choral va s'accentuer de plus en plus jusqu'aux *Bacchantes*, comme je le montrerai tout à l'heure ; mais je ne veux pas quitter *Electre*, sans remarquer que d'autre part la phrase du chant monodique[1], ou d'un chant quelconque auquel l'acteur prend part, est remarquable par les mêmes caractères de simplicité que nous avons notés plus haut. Ainsi, dans la monodie strophique d'*Electre*, au début de la pièce[2], la tétrapodie est prédominante, et il n'y a que des membres tétrapodiques dans les parties qui échappent à la loi de symétrie, dans les deux mésodes. Toutes les deux sont dans la forme stichique.

Mésode α : 4-4.
Mésode β : 4-4-4-4-4-4-4.

Remarquons aussi dès maintenant que, le plus souvent, dans le commos, la partie attribuée au

[1] Je ne parle que du chant monodique écrit dans la forme antistrophique.
[2] 122-168.

chœur se présente sous une forme plutôt orchestique, tandis que la simplicité rythmique des parties chantées par le virtuose permet de leur attribuer un caractère mélodique. Le commos entre Electre et le chœur (167-212) est intéressant à ce point de vue : la strophe et l'antistrophe AA' ont des membres pairs et des membres impairs ; les deux périodes dont elles sont formées affectent la forme antithétique ou palinodo-antithétique ; la strophe et l'antistrophe BB', chantées par Electre, sont composées de tétrapodies qui se groupent deux par deux [1].

Revenons au chant choral. Je ne parle pas d'*Hélène* (bien que les parties chorales en soient intéressantes et d'une forme assez ample), parce qu'il n'y pas de chant épodique. Je veux m'attacher de préférence aux chants terminés par une épode pour confirmer ce que j'ai dit plus haut.

Le premier chant d'ensemble des *Phéniciennes* (202-260) rappellela première manière d'Euripide. La tétrapodie domine dans tout le chant, et l'épode est uniquement composée de membres tétrapodiques.

[1] Strophe A : I. 3-4-3.

II. 5-4-4-4-5 (texte et division de Weil).

Strophe B : I. 4-4-4-4-4.

II. 4-6-4.

III. 4-4-4-4-4-4.

Strophe A : I. 4 proodikon. 4 4-3-4 4. II. 4 4-4 4-4 4.

Epode : 444-44-444-44-444.

Strophe B : I. 4 4-4 4-4 4-4 4. II. 4-6-4.

Est-ce un retour au procédé que nous avons étudié plus haut, et, par conséquent, une infraction à ce qui est redevenu la règle générale ? On ne saurait l'affirmer ; car, bien que l'épode soit uniquement composée de tétrapodies, il est clair que le poète musicien n'a pas obéi dans cette partie du chant à des préoccupations mélodiques, puisque les membres s'y groupent à la manière savante de la poésie lyrique ; la seconde strophe, au contraire, où les tétrapodies sont groupées deux par deux, est bien plus mélodique que l'épode.

Quant aux deux autres chants choraux de la même tragédie (638-689 ; 784-833), on peut affirmer, sans aucune hésitation, que l'épode n'y a plus ce caractère mélodique que nous avons reconnu si souvent dans les pièces composées entre 430 et 415. Bien que la tétrapodie, dans le premier, soit prédominante, elle n'est pas employée de préférence dans l'épode ; tout au contraire. Dans la strophe, sur vingt membres, 16 sont tétrapodiques ; dans l'épode, il n'y a que dix tétrapodies sur quinze membres. De plus, tandis que

dans la strophe il n'y a que deux membres impairs (période III,33),il y en a cinq dans l'épode (3 tripodies et 2 épodika pentapodiques). Je ne veux pas dire par là que la strophe soit plus orchestique que l'épode, mais que la préoccupation qui, d'*Andromaque* aux *Troyennes*, semble avoir inspiré au poète la musique de ses épodes, a fait place à une conception tout à fait différente. Après s'être, pendant assez longtemps, essayé à la musique nouvelle dans cette partie du chant choral, le poète musicien est revenu au procédé lyrique, parce qu'il a réservé cette source de son inspiration aux chants de la scène.

Plus concluant encore est le chant suivant :

Ibid. : 784-833.

Strophe : I. proodikon 3 — 4-4. II. 3 3-3 3. III. 3 3-3 3-3 3.

IV. 3 3-4-3 3-4. V. 4-4-4-4-4.

Epode :

I. 4-3 3-3-3-3 3-4. II. 3 3-3 3. III. 4-4-4. IV. 4 4-5-4 4.

L'unique chant épodique d'Oreste présente les mêmes caractères. Il n'y a pas de membres impairs dans la strophe, il y en a deux dans l'épode[1]. La seule période composée de tétrapodies est dans la forme stichique, il est vrai, mais

[1] Vv. 835, 838.

il n'y a que cette phrase qui ait le caractère mélodique ; ce n'est pas suffisant pour conclure que l'épode tout entière a le même caractère.

Dans ses deux dernières pièces, *Iphigènénie à Aulis* et les *Bacchantes*[1], Euripide revient décidément à la manière antique. Tous les chants choraux de ces deux tragédies, sans exception, sont nettement orchestiques, aussi bien dans l'épode que dans la strophe.

Iphigènie à Aulis : 543-597.

Strophe : I. 4-4 4. II. 4-4-4-4-4-4-4. III. 4 4-3-4 4.

Epode : I. 4-4-4-4-4-3-4-4-4-4-4-3. II. 6-6 — 3 épodikon.

Ibid : 751-800.

Strophe : I. 44- 4 -44 II. 3-4-3 III. 4-4-4.

Epode : I. 4-4-4-3-4-4-4-3 II. 4-4. III. 4-4-4-4 IV. 4-3-4. V. 4-4-4 VI. 6-3-6-4 épodikon VII. 4-3-4.

Ce dernier chant toutefois présente cette particularité remarquable que l'épode y atteint des proportions considérables. Faut-il la considérer comme tenant la place de deux strophes jumelles[2] ? Il me semble que le caractère de l'épode

[1] En 405.
[2] Voir Masqueray, page 92.

et la raison pour laquelle elle fut introduite primitivement dans le chant choral repoussent cette hypothèse. Le poète l'avait développée d'abord, la considérant comme un cadre qu'il pouvait élargir à son gré ; lorsque l'épode redevint orchestique, elle perdit le caractère qui l'avait pendant quelque temps distinguée de la strophe, mais elle conserva les proportions que le poète lui avait données. Et puis, comme elle n'avait pas de pendant, et qu'elle échappait par là à la loi de symétrie, elle plaisait à Euripide qui avait, sous ce rapport, rompu depuis longtemps avec la tradition.

Iphigénie à Aulis : 1036-1097.

Strophe : I. 424 II. 44-5-44 III. 34-34-4 épodikon — IV. 34-34-34 V. 4-3-4-3.

Epode :

I. proodikon 5-4-4-4 II. 44-44 III. 43-4-43 IV. 4-4-4 4-44.

Bien que la tétrapodie domine dans l'épode, il y a cependant quelques membres impairs (proportionnellement autant que dans la strophe) et la construction des diverses périodes, dont aucune n'affecte la forme stichique, paraît indiquer des préoccupations toutes différentes de celles qui ont

présidé à la composition des mêmes morceaux dans les pièces précédentes.

Parmi les tragédies d'Euripide, le drame des *Bacchantes* est, sans contredit, celui où le poète a développé de la façon la plus originale toutes les ressources de son talent de musicien. On se croirait revenu à cent ans en arrière[1], à l'époque où le chœur brillait de son plus vif éclat et était l'âme même de la tragédie. La fureur des Bacchantes remplit toute la pièce ; tout retentit des échos de leurs chants enthousiastes ; l'esprit de Dionysos anime leurs mouvements et les éclats de leur voix. L'acteur n'y est rien ou presque rien : la destinée affreuse de l'infortuné Penthée, déchiré par sa mère, qui porte triomphalement sa tête au bout d'une pique, ne saurait arrêter longtemps l'attention ; le dieu puissant et doux[2] attire tout après lui, les chants qu'il inspire passent comme une tempête et entraînent le spectateur, gagné peu à peu par le même enthousiasme. Par quel effort de génie Euripide, le contempteur des antiques croyances, l'esprit le plus largement

[1] M. Weil *(Journal des Savants, 1896)* remarque qu'il n'y a dans les *Bacchantes* ni solos, ni duos ; « la scène ne chante qu'avec l'orchestre. »

[2] J. Girard. *Le sentiment religieux en Grèce*, page 396 : « C'est une possession multiple et merveilleuse, délicieuse et cruelle, qui prend tout, l'âme et le corps. » Cf Euripide : *Bacchantes*, v. 135 et suivants. Ἡδὺς ἐν οὔρεσιν, εὖτ' ἂν | ἐκ θιάσων δρομαίων....

ouvert qui fut jamais aux idées nouvelles, a-t-il pu faire revivre avec une telle intensité la vieille tragédie eschyléenne qu'on croyait morte à jamais ? L'ardeur avec laquelle, vers la fin de sa vie, il se passionna pour la religion dionysiaque[1] suffit-elle à expliquer cette renaissance ? N'y a-t-il pas là aussi une sorte de dilettantisme littéraire, d'archaïsme artistique[2] bien curieux à constater chez un poète qui, pendant la plus grande partie de sa carrière, s'était appliqué à renier le passé, et que son ardeur novatrice avait parfois rendu incapable de distinguer, parmi les innovations contemporaines, le médiocre du bon ? Les preuves et les témoignages ne manquent pas de ce goût un peu étrange qui rapproche Euripide des vieux maîtres du drame[3]. Peut-être aussi le plus tragique des poètes, le peintre pathétique des femmes, trouvait-il dans cette religion passionnée de Bacchus une riche matière où se résumait la passion même. La tendresse ardente que les femmes éprouvaient pour Dionysos et qui les poussait à l'ivresse et au crime lui paraissait

[1] Decharme : *Euripide et l'esprit de son théâtre*, page 482.

[2] J. Girard, op. cit. page 395 : « L'esprit chercheur d'Euripide aimait à innover par l'exploration du passé autant que par l'introduction d'éléments nouveaux ou étrangers. »

[3] Voir Gevaert. II, pages 227, 368, 379, 423, surtout 170. Cf Buchholtz : *Die Tanzkunst des Euripides*, page 69 ; Weil, *Journal des Savants, 1896*, page 338 : « On dit que les extrêmes se touchent.....»

être la passion idéale. En ce sens, on peut dire que la tragédie des *Bacchantes* est comme l'aboutissement et le terme logique du théâtre d'Euripide. Nous sommes bien près enfin de l'époque où l'influence du Bacchus oriental va transformer toute la religion grecque. Sans doute ce mouvement n'est pas accompli encore au siècle d'Euripide, mais très certainement il s'élaborait déjà, et son influence se faisait sentir non-seulement dans la religion et la morale, mais dans presque toutes les branches de l'art, musique, poésie, sculpture même et architecture. [1] Toutes ces raisons ont dû concourir à faire revivre l'antique tragédie dionysiaque, animée du souffle puissant du dieu, mais d'un souffle plus violent et plus passionné que celui qui circule à travers les drames du vieil Eschyle.

Quoi qu'il en soit, les chants choraux des *Bacchantes* sont tous conçus dans la forme orchestique ; ils appartiennent à la poésie chorique, quelque variété que l'on suppose à la musique qui les accompagnait.

La Parodos rappelle tout à fait, par ses proportions grandioses et par le mètre en certaines de

[1] L'art plus sensuel et plus réaliste des Scopas, des Praxitèle, des Lysippe ne se comprendrait pas si on ne le rattachait par les dernières œuvres du siècle précédent à la grande sculpture de Polyclète et de Phidias.

ses parties, la manière d'Eschyle. Parmi les rythmes que la tragédie grecque avait peu à peu abandonnés, il faut placer en première ligne l'ionique [1]. Eschyle aimait à composer dans ce mètre « de longs morceaux d'un caractère original [2]. » La plus grande partie de la Parodos des *Perses*, pour ne citer que cet exemple, est en ioniques [3]. Ce mètre fut peu à peu abandonné, et on ne le retrouve, après Eschyle, qu'à l'état d'exception, dans des strophes de mètres divers, où il forme par endroits une phrase courte. Euripide fait revivre l'ionique, et il le fait de la façon la plus heureuse dans la Parodos des *Bacchantes*, comme s'il voulait, par l'emploi de ce rythme troublant et passionné, bien marquer dès le début le caractère fondamental de la tragédie.

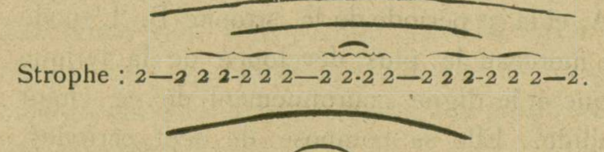
La proode tout entière est en ioniques, ainsi que les deux longues phrases II et III de la strophe A, et la 3e période de la strophe B. L'épode est le morceau le plus développé de la lyrique grecque et le digne couronnement de ce chant splendide. Elle se compose de sept périodes, dont quelques-unes (I et III) sont très longues. Sans doute la tétrapodie domine dans l'ensemble, mais il ne faut pas oublier que déjà dans Eschyle

[1] Cf Decharme : *Euripide*, page 488.
[2] Croiset. *Littérature grecque*, III, page 145.
[3] Strophes A, B ; Epode ; Strophe Γ.

des phrases musicales et parfois des strophes entières sont composées de tétrapodies. Aucune de ces périodes, d'ailleurs, n'a la forme stichique, contrairement à ce que nous avons observé si souvent pour les épodes des tragédies comprises entre 430 et 415.

Je n'insiste pas sur le chant suivant (370-431) qui n'a pas d'épode ; je ferai seulement remarquer que la strophe A est, ainsi que la plus grande partie de la Parodos, en ioniques.

Ce mètre reparaît encore dans le 2e stasimon (519-575), composé d'une couple de strophes et d'une épode. Les deux parties du chant sont conçues dans la forme palinodo-antithétique, qui est la forme orchestique par excellence. Il n'est pas douteux que la danse fût prépondérante dans ce chant.



Strophe : 2—2 2 2-2 2 2—2 2-2 2—2 2 2-2 2 2—2.

Epode : 2 2-2 2-3 3—2 2 2-2 2 2—2 2-2 2-3 3.

La strophe ne contient que des membres pairs (18 dipodies), l'épode a quatre membres impairs

[1] Epode : I. 44—44 — 4 épodikon ; II. 44—44—44.

sur dix-huit. Remarquons aussi que dans la partie mésodique de cette longue phrase les dipodies se groupent trois par trois.

Le chant suivant (862-911), s'écarte de la règle générale. Contrairement à ce qui a lieu dans la strophe, l'épode n'a que des tétaprodies. De plus, dans les deux périodes dont elle est composée, les membres se groupent deux par deux et l'ensemble présente la même forme que celle qu'on retrouve dans la plupart des phrases de la musique moderne. Il semble que, pour ces deux raisons, on doit attribuer à l'ensemble un caractère mélodique.

Il en est tout autrement dans le dernier chant de la tragédie (977-1023), composé en grande partie de dochmiaques, mêlés de quelques bacchii et de chorées. La construction de l'unique phrase de l'épode, beaucoup moins développée que la strophe, indique un caractère orchestique.

RÉSUME

La déchéance du chant choral s'accentue d'une façon ininterrompue d'Eschyle à Euripide. Mais, au lieu d'aboutir logiquement et sans arrêt aux embolima d'Agathon, les chants du chœur traversent une période de confusion, pendant laquelle la phrase musicale est modifiée dans le sens de la simplicité rythmique. L'épode qui, avec Sophocle, paraissait sur le point de disparaître, parce que dans la lyrique du drame elle n'est pas un élément essentiel de cette sorte de chant, reparaît avec Euripide, mais est traitée dans les pièces de la seconde manière d'une façon spéciale. De 430 à 413, le poète s'y essaie à la musique mélodique. Cette partie du chant choral, dont le caractère orchestique est moins nettement marqué, se prêtait à cette innovation. Presque toutes les épodes des tragédies de cette époque sont plus mélodiques qu'orchestiques ; la phrase musicale y est en général composée de tétrapodies et la forme stichique est la plus fréquente. Puis Euripide revient au procédé lyrique, et les deux parties du chant choral sont écrites dans la même forme. De 413

aux *Bacchantes*, il y a comme une renaissance du chant d'ensemble. Il semble que d'abord le poète se soit laissé éblouir par les richesses de la musique nouvelle, et que, ne sachant ou ne pouvant distinguer au milieu de ces innovations, il ait été pendant quelque temps comme égaré par un désir confus de renouveler le genre ; puis, prenant une conscience plus nette de de la valeur et de l'opportunité des innovations musicales, il a orienté sa technique d'une façon plus précise, et, ne considérant plus les choreutes, quelque exercés qu'ils pussent être, comme des virtuoses, il a, pour ainsi dire, réglé son inspiration, réservant à la scène ce que la musique nouvelle lui offrait de ressources neuves et originales.

TABLEAU DES CHANTS ÉPODIQUES

I. Epodes de caractère orchestique.

Eschyle.

472. : *Perses* 65-139 ; 633-680 ; 852-908.

(Ces trois épodes sont remarquables en ce qu'elles rappellent, par leur dessin rythmique, la strophe précédente.)

458. : *Agamemnon* 104-257 ; 367-487.

: *Choèphores* 22-83 ; 905-972. (?)

Sophocle :

Avant 440. *Ajax* : 172 200.
Après 440. *Electre* : 472-515.
409. *Philoctète* : 827-864.
401 (?) *Œdipe à Colone* : 1211-1248.

(Les épodes de ces deux derniers chants doivent être rapprochées des trois épodes des *Perses*.)

Euripide :

1. de 438 à 431.

431. *Médée* : 148-212.

2 de 430 à 415.

424-420 *Héraclès* : 107-139.

Avant 420. *Ion* : 452-509.

3. de 415 à 415.

413. *Electre* : 432-486 (Même observation que pour les trois épodes des *Perses*, et les deux de *Philoctète* et *Œdipe à Colone*).

Ibid : 699-746.

412-408. *Phéniciennes* : 202-260 ; 638-689 ; 784-833.
408. *Oreste*: 807-843.
405. *Iphygénie à Aulis*: 164-230 ; 543-597; 751-800; 1036-1097.
405. *Bacchantes* : 64-169 ; 519-575 ; 977-1023.

II. Epodes de caractère mélodique,

Sophocle :

425-404. *Trachiniennes* : 94-140 ; 497-530.

Euripide :

1. de 430 à 415.

430-424. *Andromaque* : 766-801.
429-427. *Héraclide* : 353-380.
428 *Hippolyte* : 121-169 ; 1102-1150 ;
Avant 43. *Hécube* : 629-656 ; 905-951.
Avant 420. *Ion* : 676-724.
Vers 420. *Suppliantes* : 955-979.
405. *Troyennes*: 511-567.
405. *Bacchantes*: 862-911.

CHANTS DE LA SCÈNE

Les Commoi[1]

I. Commoi antistrophiques.

1. Commos épirhématique, à épirrhèmes iambiques,
2. Commos épirrhématique à disposition entrelacée.
3. Commos épirrhématique à épirrhèmes anapestiques.
4. Commos mésodique équivalent à la forme moderne à *da capo*.
5. Commos entièrement lyrique ; comparaison entre Eschyle, Sophocle et Euripide ; importance de la musique dans trois commoi d'Euripide (*Suppliantes* : 1114-1164 ; *Electre* : 1177-1232 ; *Oreste* : 140-207).
6. Commos de forme mixte : a. Commos épirrhématique et lyrique ; c. Commos lyrique et épirrhématique; c. Commos antistrophique et mésodique ; d. Com mos mésodique, palinodique et lyrique.

II. Commoi alloiostrophiques.

La coupe libre ; la symétrie dans le commos alloiostrophique ; le leitmotiv dans la musique grecque.

1. Commos épirrhématique.
2. Commos entièrement lyrique.

Nous avons vu que, sauf quelques modifications de détail en somme peu importantes, le

[1] «Le Commos est cette partie lyrique de la tragédie dont les éléments sont attribués tour à tour à la scène et à l'orchestre. » Masqueray, p. 127. Les parties lyriques, strophe et antistrophe, commata, sont chantées, les épirrhèmes sont déclamées musicalement, avec accompagnement.

chant choral avait conservé sa forme dans tout le cours de l'âge classique. Euripide, comme Eschyle et Sophocle, obéit à la loi musicale de la répétition. Quant à la phrase musicale qui, à une certaine époque, prend une allure et un caractère mélodiques, le poète y renonce dans les dernières années de sa carrière. On peut dire que c'est plutôt une erreur qu'une modification voulue et réfléchie, puisque cette manière a été définitivement abandonnée vers 415 ; une innovation sérieuse en ce sens, si elle eût été appuyée sur une conception vraiment nouvelle du chant choral, aurait vécu, ce n'est pas douteux, et les chants du chœur en auraient reçu une orientation durable. Donc, jusqu'à la fin du v[e] siècle, le chant choral a été antistrophique, et les richesses mélodiques dues aux musiciens novateurs, grâce auxquelles la mélodie du chant des choreutes pouvait avoir pour le spectateur un attrait aussi vif que la danse elle-même, n'ont pas réussi à changer cette forme, si fortement implantée dans les habitudes du peuple grec.

Il n'en est pas de même des chants dont nous avons à nous occuper : commoi, chants alternés, monodies. Tous ces chants sont nés du chant d'ensemble, et ils en ont longtemps conservé la forme, quoique, dans la plupart des cas, cette forme musicale soit incompatible avec les senti-

ments qu'elle exprime. Il faut le répéter : d'une part, une tendance excessive à l'innovation a conduit Euripide à écrire certaines parties de ses chants choraux, et parfois un chant tout entier, dans une forme qui ne pouvait leur convenir ; d'autre part, le respect de la tradition a, plus longtemps qu'on ne s'y attendrait, conservé aux chants de la scène une expression musicale dont il semble qu'ils ne pouvaient s'accommoder. Sans doute les chants nouveaux ont essayé, dès le début, de s'affranchir d'une symétrie trop rigoureuse ; cette tendance a été constante, elle n'a jamais subi un arrêt, et, à partir de Sophocle, chaque pièce nouvelle marque un progrès dans ce sens ; mais les combinaisons ingénieuses sous lesquelles on a essayé de voiler la rigueur de l'équilibre antistrophique ne constituent pas une innovation radicale, et il faut aller jusqu'aux dernières pièces d'Euripide pour trouver des commoi complètement asymétriques. La fortune de la forme strophique avait été si grande, elle devait avoir pour les Grecs, amoureux de danse et de tout ce qui peut mettre en relief la beauté plastique, tant d'attrait, que, même dans la deuxième moitié du ve siècle, et bien longtemps après que les auditions de l'Odéon eurent mis à la mode les formes musicales libres, il y eut dans la tragédie grecque des cantilènes scéniques écrites dans la forme orchestique.

Les caractères des deux chants, chant des choreutes, chant auquel l'acteur prend part, sont donc essentiellement différents : le stasimon est, par nature, invariable ; il se compose de strophes accouplées, et jamais on ne l'a construit autrement ; au contraire, le chant du soliste n'a cessé de se modifier. Sa forme primitive, issue de celle du stasimon, ne lui convenant pas, il a, dès l'origine, essayé de s'en créer une autre ; mais, comme il n'y a jamais de saut brusque dans aucune branche de l'art, il n'est arrivé qu'après de longues hésitations à sa forme définitive.

Aristote, parlant des chants de la scène, ne considère pas séparément les commoi, les chants alternés et les monodies. Cette confusion me paraît intentionnelle. En réalité, la monodie, qui s'épanouit en toute liberté dans les dernières pièces d'Euripide, et qui est souvent la partie musicale la plus intéressante de son drame, n'est que le dernier terme d'une longue évolution. Les étapes successives que la tragédie grecque a parcourues depuis le premier commos d'Eschyle jusqu'à la monodie de Créuse ou de l'esclave phrygien sont marquées par des formes d'art voisines, et qui parfois se confondent, n'étant pas séparées par des différences essentielles : chacune de ces formes est un progrès sur la précédente, mais, le plus souvent, elle s'en écarte assez peu, et il est difficile d'en saisir la nouveauté.

L'auteur des *Problèmes* énonce en ces termes la loi qui régit les chants de la scène[1].

« Le dithyrambe, qui avait eu primitivement une antistrophe, l'a peu à peu abandonnée, parce qu'il est devenu de plus en plus imitatif. C'est pour la même raison qu'on ne se répond pas de la scène par antistrophes, tandis qu'on se répond ainsi du chœur. En effet, le comédien concourt à l'action et imite, tandis que le chœur cherche moins à imiter[2] ».

Plus simplement nous dirons que la musique imitative n'obéit pas au principe de la répétition ou des reprises. Dès que la musique se hausse à l'expression des passions actives, elle tend à se dégager des entraves de la forme antistrophique.

Si l'on considère les deux lois qui régissent la musique du chœur et celle des virtuoses, on est

[1] Aristote. *Problèmes* : XIX, 15.

[2] Aristote ne dit pas que le chœur n'imite jamais. On trouve dans certains chants choraux d'Euripide des passages où il semble que le poète musicien avait cherché à produire un effet de ce genre. Voir, entre autres, le chœur d'Hécube (915-951), où les femmes de Troie, rappelant la nuit de la prise de la ville, s'arrêtent complaisamment sur des détails de toilette. L'accumulation des brèves, l'allure légère et gracieuse de la phrase permettent de conclure, même en l'absence de la mélodie, que la musique pouvait exprimer avec une vivacité pittoresque les futilités dont il est ici question. (Comparez dans la musique moderne, le *Roi des Aulnes*, de Schubert, et surtout une romance de Schumann, *Clair de Lune*, où l'accompagnement de piano rend avec assez de précision le scintillement des étoiles.

tenté de regarder le chant choral et les chants de la scène comme deux formes musicales tout à fait différentes. Cela est vrai dans l'application, mais ne l'est pas historiquement. En effet, le commos primitif est-il autre chose qu'un chœur avec accompagnement de trimètres, une sorte de *Concerto*[1], si je puis m'exprimer ainsi, mais un concerto dans lequel, contrairement à ce qui a lieu dans la musique moderne, le chœur ferait la partie principale, et les acteurs la partie d'accompagnement ? Cela, il est vrai, est contre la règle et va contre la nature même du concerto ; mais je ferai remarquer que, précisément, cette forme de commos est relativement rare, et qu'elle a été de moins en moins cultivée. La longue liste

[1] J'hésite à me servir de ce terme, qui désigne dans la musique moderne une forme d'art très particulière et que les Grecs n'ont pas connue (Voir cependant ce qui est dit dans Croiset, *Pindare*, p. 86, d'après Athénée : XIV, p. 617 B : « On vit alors pour la première fois les chanteurs accompagner la flûte,... » — «.... τοὺς χοροὺς συνᾴδειν τοῖς αὐληταῖς ». J'emploie ce mot ici pour désigner un chant à deux parties, l'une plus chargée et plus musicale, l'autre beaucoup plus simple. Dans ce sens, ce terme est surtout applicable aux commoi de la tragédie nouvelle, où le virtuose chante les parties lyriques ; le chœur n'a alors qu'une sorte de récitatif, d'une valeur musicale (mélodique) incontestablement inférieure, de même que l'orchestre accompagnateur dans le concerto moderne. On a dit spirituellement qu'il n'était là que pour chanter la gloire de l'instrument principal, et, à propos du commos, M. Masqueray remarque avec raison que, à partir de 412 (*Hélène*) « le chœur ne chante plus que pour faire écho aux plaintes de l'acteur et pour en prolonger l'effet ».

des commoi n'en contient en effet que vingt-deux dont les parties lyriques soient entièrement attribuées au chœur : la plupart se trouvent dans des tragédies d'Eschyle[1], il y en a, au contraire, fort peu dans Sophocle et dans Euripide[2]. On peut en conclure que, sous cette forme, le commos tragique allait contre son but. Il devait rapidement se transformer et devenir un chant d'acteur.. Bien plus, comme nous aurons l'occasion de le montrer, il se rapproche de plus en plus de la monodie, et, dans la dernière période de son développement, il a souvent pour « finale » une véritable monodie, qui en est la partie la plus importante. Il semble même que, dans beaucoup de thrènes de ce genre, tout ce qui précède la partie monodique ait uniquement pour but de l'amener.

Donc, puisque le commos, qui est primitivement une sorte de chant choral, devient assez vite un chant de virtuose, il doit chercher à secouer le joug d'une symétrie trop étroite et tendre peu à peu à la liberté la plus complète.

[1] Sur les 13 commoi d'Eschyle, il y en a dix dont les parties lyriques sont entièrement chantées par le chœur, et trois dans lesquels la scène et l'orchestre chantent ; il n'y en a pas dont les parties chantées soient atiribuées uniquement à l'acteur.

[2] Quatre dans Sophocle, sept dans Euripide. La plus grande partie des thrènes de ces deux poètes sont chantés par le chœur et par l'acteur ; il y en a trois de Sophocle et cinq d'Euripide dont les parties lyriques sont entièrement attribuées au virtuose.

Mais il ne faudrait pas croire que, même après s'être dégagé de la forme antistrophique, il soit devenu complètement asymétrique. Beaucoup de commoi écrits dans la forme libre ont conservé une certaine symétrie, mais la symétrie s'est déplacée : il faut la chercher désormais dans le détail des phrases musicales, et non plus dans la forme générale du chant ; la symétrie mélodique a fini par se substituer à la symétrie rythmique. Il y a un thème fondamental qui, reparaissant à intervalles plus ou moins réguliers, établit une liaison étroite entre certains commata. Beaucoup de ces chants peuvent être divisés en un certain nombre de parties : chacune contient plusieurs couplets qui, sans se répondre exactement comme la strophe et l'antistrophe, ont entre eux cependant assez de ressemblance pour que certains éditeurs les aient considérés comme antistrophiques.

Je n'ai pas à présenter ici un tableau des diverses formes du commos ; ce travail a été fait avec tout le détail désirable [1]. Je me bornerai à indiquer rapidement les principales modifications que ce chant a subies avant Euripide.

[1] Voir Masqueray. *Etude sur les formes lyriques*, etc. Ch. II.

I. Commoi antistrophiques

a. Commos épirrhématique à disposition simple : L'épirrhème est iambique[1].

La forme la plus simple du commos tragique est la suivante :

A. α. A'. α'
B. β, B'. β'.

La dernière strophe peut ne pas avoir d'épirrhème.

Cette forme est, on le voit, extrêmement simple et dénote un art archaïque. Il semble bien que le commos, qui est un chant agité, ne pouvait s'accommoder d'une simplicité aussi rudimentaire[2]. On chercha en effet de très bonne heure à rompre cette régularité, mais on ne fit d'abord que la dissimuler : c'est ainsi que naquit la forme dite entrelacée.

[1] Eschyle : *Suppliantes* : 347-405 ; ibid. : 734-761 ; *Perses* : 256-289 ; *Sept contre Thèbes* : 209-244 ; ibid : 688-711. La dernière strophe n'a pas d'antépirrhème dans Eschyle, *Perses* : 694-702, et Sophocle : *Œdipe à Colone* : 1447-1499.

[2] Remarquons toutefois que, sous cette forme d'une extrême simplicité, il était possible d'exprimer l'agitation et d'en montrer le progrès. C'est ainsi que, dans le premier Commos des *Suppliantes* d'Eschyle (347-406), la strophe et l'antistrophe Γ Γ' ne contiennent que des dochmiaques ; elles sont plus agitées que les précédentes qui n'en ont pas (B B') ou n'en ont que peu (A A'). Le 2e commos de la même pièce marque un excès d'agitation sur le 1er puisqu'il est tout entier en dochmiaques.

b. Commos à disposition entrelacée[1]

Les couples de strophes et les systèmes iambiques ne se suivent plus régulièrement, mais se répondent à distance. On a dans ce cas la forme suivante :

A. α. A' α'.
B. β. Γ. γ. B'. β', Γ'. γ'.
Δ. δ. Δ', δ'. [2].

Sans doute cette forme nouvelle est un progrès sur la précédente, mais, comme je l'ai dit, la régularité qui, dans quelques années, sera considérée comme incompatible avec les sentiments exprimés dans le chant thrénétique, n'est ici que dissimulée. Donc, quant à la forme, le nouveau commos procède, lui aussi, du stasimon. Ce qui le prouve encore, c'est qu'il est quelquefois précédé d'une introduction anapestique. « Le poète, dit M. Masqueray, à propos du commos final d'*Œdipe Roi*, a voulu donner une grande importance à l'entrée en scène de son Œdipe aveugle et en-

[1] Eschyle : *Agamemnon* : 1448-1576 ; Sophocle, *Ajax* : 348-429 ; 879-973 ; *Antigone* : 1261-1346 ; *Electre* : 1407-1441. *Œdipe-Roi* : 649-696 ; 1313-1368 ; *Œdipe à Colone* : 833-865 ; Euripide : *Andromaque* : 1197-1125 ; *Héraclides* : 75-110.

[2] *Ajax* : 348-429. (Masqueray, p. 139). Sauf quelques exceptions que j'indiquerai, je suis, pour la division des chants de la scène, les dessins donnés par M. Masqueray.

sanglanté[1]. » Mais n'y a-t-il pas aussi, dans la présence des anapestes au début du chant, un souvenir de l'antique solennité du Stasimon[2] ? On sait que, sur 20 stasima d'Eschyle, six sont précédés d'un prélude anapestique récité par le coryphée[3]. Si nous remarquons enfin que, dans

[1] M. Masqueray remarque au sujet de ce commos que « l'horreur tragique qui atteint aux dernières limites est exprimée dans une forme harmonieuse. L'art de Sophocle sut toujours renfermer, par une antithèse savante, la peinture désordonnée des douleurs humaines dans un tableau d'une régularité absolue. L'émotion n'a pas nui à la symétrie du poème et cette symétrie n'a pas nui au naturel. » Il est intéressant d'observer comment, aux époques vraiment classiques, les mêmes procédés sont appliqués, et que, à des siècles d'intervalle, les mêmes idées exprimées par les maîtres ont, pour ainsi dire, force de loi. Dans une de ses lettres, Mozart, parlant de l'accélération du rythme dans une de ses œuvres, expose en quelques lignes cette théorie : « L'allegro *assai*, qui est d'un autre rythme et dans un ton différent, doit faire le meilleur effet. Car un homme emporté par une aussi violente colère dépasse toute règle, toute mesure et toutes bornes ; il ne se connaît plus......, et, de même, il faut que la musique, elle aussi, ne se connaisse plus. Mais, comme les passions, quelque violentes qu'elles soient, *ne doivent jamais être exprimées jusqu'au dégoût, et que la musique, même dans la situation la plus terrible, ne doit jamais offenser l'oreille, mais là encore la charmer, et enfin rester toujours de la musique,* je n'ai pas choisi pour cet allegro un ton étranger à celui de fa... etc. » (Mozart, Lettres, Trad. Curzon. p. 402).

[2] Denys d'Halicarnasse : *De Comp. Verb.* XVII : « L'anapeste a beaucoup de gravité. Partout où il s'agira d'imprimer à son sujet un caractère grandiose, aucun rythme ne viendra mieux à propos. »

[3] *Suppliantes :* 625-709 ; *Perses* : 532-597 ; 623-680 ; *Sept* : 823 860 ; *Agamemnon :* 355-487 ; *Euménides* : 307-396. Il faut remarquer que les quatre premiers appartiennent aux plus anciennes tragédies d'Eschyle.

un de ces commoi[1], des refrains symétriquement disposés viennent en accentuer la couleur archaïque[2], nous conclurons que la forme du commos et celle du stasimon sont encore très voisines. D'autre part, si l'on jette un coup d'œil sur la répartition des parties lyriques et des épirrhèmes, on verra qu'un grand pas a été fait. Contrairement à ce que nous avons vu jusqu'ici, le chant est attribué en partie ou complètement à l'acteur. Il en est ainsi dans le 2e commos d'Ajax[3]. En cela, le commos s'éloigne du stasimon.

Les tragédies d'Euripide contiennent deux commoi de cette forme : *Andromaque* : 1197-1225, *Hèraclides* : 73-110. Dans le premier, la partie lyrique est presque tout entière attribuée à l'acteur.

c. *Commos à épirrhème anapestique*[4]

Si, au lieu d'être iambique, l'épirrhème est anapestique, la régularité du commos est moins étroite, car il peut ne pas y avoir correspondance

[1] *Agamemnon*. 1443-1776.

[2] Cf. Gevaert. II p. 208. « Le refrain est de l'essence du chant choral et a été partout le précurseur de celui-ci. »

[3] 348-439. Voir aussi : *Œdipe Roi* : 1313-1368. *Antigone* : 1241-1346. *Œdipe à Colone* : 833-835.

[4] Eschyle, *Prométhée* : 114-192. Sophocle, *Ajax*, 201-262 ; *Philotecte* : 135-218 ; *Œdipe à Colone* : 117-206 ; Euripide, *Alceste* : 861-934 ; *Médée* : 96-213 ; *Ion*, 184-236.

exacte entre les systèmes et les antisystèmes[1]. Quelquefois même une strophe autre que la strophe finale peut ne pas être suivie d'épirrhème. Cela a lieu, par exemple, dans le Commos de *Philoctète* (135-218) dont le dessin est celui-ci :

A. α. A', β. B, B', γ, Γ, Γ'.

Deux commoi d'Euripide sont écrits dans cette forme ; ils appartiennent aux deux premières tragédies du poète. Ce sont : *Alceste*, 861-904, (avec un prélude anapestique d'Admète) et *Médée* : 96-213. Bien qu'ils soient régulièrement construits, je ferai cependant remarquer que dans le premier le morcellement des parties lyriques en rompt un peu la régularité. La partie attribuée à l'acteur est d'ailleurs fort peu importante ; c'est plutôt, en réalité, comme dit Schmidt[2], un chant du chœur interrompu par les cris de douleur d'Admète, qu'un commos à proprement parler. Les exclamations se répètent exactement dans l'antistrophe. Toutefois, le début paraît annoncer déjà un procédé cher à Euripide, dont il a parfois abusé dans ses chants de virtuose et qu'on lui a souvent reproché : je veux parler des répétions de mots[3].

[1] C'est même le cas le plus ordinaire (v. Masqueray).

[2] J. H. Schmidt. *Die Monodien*, etc., p. XVIII.

[3] Strophe A. Πρόβα, πρόβα.
Antistrophe B. τύχα, τύχα.

d. *Commos mésodique*[1]

Le commos méosdique marque-t-il un progrès vers la forme libre et par conséquent vers le naturel ? Si l'on ne considère que le dessin général de cette sorte de chant, on est tenté de répondre négativement. Le dessin du commos mésodique est en effet celui-ci :

Ou bien : A. B. A', c'est la forme la plus simple ;
Ou bien : A. B, etc. Γ. B' A', etc.

On ne voit pas tout d'abord les raisons qui ont pu porter le poète et le musicien à opposer avec une symétrie aussi parfaite des idées et des phrases musicales, et il est certain que cette disposition a quelque chose d'artificiel. Mais si l'on songe d'autre part que ce thrène s'éloigne de plus en plus de la forme du stasimon, on peut répondre à priori et sans chercher de raisons plus profondes que le commos mésodique est un progrès sur les précédents. Le poète en a tiré les effets les plus saisissants : les phases diverses de la passion ou de la douleur ne s'opposent pas toujours aussi nettement les unes aux autres, et il y aurait quelque danger à abuser d'une antithèse aussi parfaitement équilibrée. Mais quand la situation est telle

[1] *Hippolyte* : 569-596 ; 811-855.

que le poète puisse opposer les divers aspects d'un état d'âme sans violer la vraisemblance, il est certain que la forme mésodique offre des ressources précieuses, et que la peinture de la passion trouve dans cette expression musicale beaucoup de relief et de vérité. Telles sont les raisons qui ont déterminé Euripide à la choisir dans les deux commoi de son *Hippolyte*[1]. Dans le second particulièrement, l'opposition entre le malheur de Phèdre et la douleur de Thésée s'accuse avec une vigueur très expressive, et le parallélisme des pensées, exprimées en une phrase musicale qui se répète, est encore souligné par la présence aux places correspondantes de mots semblables ou apparentés[2].

Nous nous éloignons de plus en plus du stasimon ; la tendance à l'irrégularité s'affirme dans cette forme nouvelle en ce que la mélodie de la strophe a pu être oubliée au moment où on l'en-

[1] 1° 509-596.

A. Phèdre. B. ch. α. Ph. Γ. ch. β. Ph. *Mésode*. Γ' ch. α' Ph. B' ch. A' ch

2° 811-856. A. Ch. B. Th. α. Ch. *Mésode*. B' Th. A' Ch.

Ces deux commoi sont considérés comme alloiostrophiques. (Voir Schmidt pour les deux, Nauck et Kirchhoff pour le premier). Je crois cependant qu'il faut avec M. Weil les considérer comme symétriques. Je ne reviens pas sur cette discussion, je renvoie à Masqueray, pp. 167 et suiv.

[2] V. les vers 811-852, peut-être aussi 813-854, 822-841, 826-844 malgré le texte corrompu, surtout 830-848.

tend de nouveau dans l'antistrophe, et que reparaissant au moment où on ne s'y attendait pas, elle fait un effet d'autant plus grand. Il n'en reste pas moins qu'il y a dans la construction mésodique quelque chose d'artificiel et qui rappelle, malgré la variété dont elle est susceptible, la construction primitive. Cette forme est encore purement orchestique. L'arrangement savant et parfois compliqué de ces strophes qui se répondent à distance et qui servent comme d'encadrement à la pensée fondamentale exprimée dans la mésode, rappelle la construction architecturale du chant d'ensemble, et convient plus à la danse qu'à une musique passionnée. L'expression musicale de la passion ou de la douleur a un grand pas à faire pour devenir imitative ; il faut qu'elle se dégage complètement de toute préoccupation orchestique et que la phrase mélodique seule arrive à donner l'impression voulue[1].

La forme mésodique se retrouve dans la musique moderne, et, de même que dans l'art héllénique, elle n'est qu'une forme de transition. Les premiers compositeurs d'opéras, Peri, Monteverde, ont employé la coupe strophique ; leurs succes-

[1] La forme mésodique est exceptionnelle dans les chants de la scène : la longue liste des commoi, des chants alternés et des monodies ne nous en présente que 5 exemples : 3 commoi, *Prométhée* : 1040-1093, (remarquons en passant que ce chant de *Prométhée* est un chant de sortie ; c'est presque de la musique de danse), et les 2 commoi d'*Hippolyte* ; 1 trio, Sophocle : *Trachiniennes* : 1005-1043 : 1 monodie, Euripide, Electre : 112-166.

seurs ont surtout écrit des airs *à da capo* ; mais, à partir de Glück, la cantilène scénique s'est affranchie de toute symétrie ; la musique imitative ne saurait s'astreindre à aucune symétrie dans sa forme générale[1]. Cette construction n'a pourtant pas disparu de la musique sans laisser de traces. Dans la musique grecque, nous la retrouverons dans des chants de forme commatique. Les commata qui s'opposent encadrent une partie centrale qu'on peut appeler la mésode de ce chant nouveau ; la correspondance des couplets opposés est parfois difficile à saisir, en l'absence de la mélodie ; cependant la forme rythmique, surtout quand elle souligne manifestement des pensées opposées ou parallèles, ne permet, en certains cas, aucun doute. Dans l'art moderne, la forme mésodique a été employée concurremment avec la coupe libre, mais son emploi a été limité aux airs qui accompagnaient primitivement une danse. Ainsi les menuets, les rondos, les scherzos de la musique classique ont conservé la coupe dite à *da capo*. La construction mésodique se retrouve fréquemment aussi dans le détail des chants. Beaucoup de phrases musicales affectent cette forme, non seulement dans les chants du chœur, mais même dans les chants de la scène. La même observation doit être faite pour les

[1] Cf. Gevaert II. p. 222, note.

chants libres de la musique moderne, qui en a fait un usage fréquent.

e. Commoi entièrement lyriques[1].

Les trimétres qui séparent les parties chantées indiquent que, des deux personnages, l'un est maître de son émotion. Dans les scènes où l'agitation arrive à son paroxysme, il n'est plus question de récitatif ; le chœur et l'acteur chantent, et on a le commos entièrement lyrique. La suppression de l'épirrhème marque donc un nouveau progrès, puisque la musique, étant plus passionnée que la parole, doit peindre l'agitation d'une façon plus expressive. Cette observation faite, il faut reconnaître que ce genre de commos se rapproche, quant à sa forme générale, du stasimon. A la strophe correspond l'antistrophe qui la suit. Or, les commoi dont il est ici question se trouvent tous à un moment du drame où l'agitation est extrême. Il était nécessaire d'établir par un artifice quelconque une différence entre le commos lyrique et le chant choral. On y arriva par un moyen fort simple : chaque strophe put être

[1] Eschyle, *Perses* : 922-1076 ; Sophocle, *Electre* : 823-870 ; *Œdipe à Colone* : 510-548, 1670-1750 ; Euripide, *Suppliantes* : 794-836 ; 1114-1164 ; *Electre* : 1177-1232 ; *Oreste* : 140-207 ; *Bacchantes* : 1168-1199.

morcelée infiniment. L'agitation se marque donc ici par des interruptions fréquentes, — exclamations, cris de douleur, interrogations nombreuses et pressantes —. Je n'insiste pas sur ces observations qui ont été déjà faites.[1]

Sophocle alla plus loin. Il divisa sa strophe en un nombre impair de parcelles, ce que n'avait pas fait Eschyle, et ainsi telle phrase de l'acteur correspondait à une phrase du chœur et réciproquement. Cette irrégularité devait augmenter l'impression de trouble qu'il voulait produire.

Mais ce qu'il importe de remarquer, c'est que sur les cinq commoi d'Euripide écrits dans cette forme, le second des *Suppliantes*, celui d'*Electre* et celui d'*Oreste*[2] sont loin de présenter ce morcellement des strophes qui nous frappent surtout à la fin du commos des *Perses* et dans les deux thrènes d'*Œdipe à Colone*. La strophe n'est divisée qu'en deux, trois ou quatre parties, une fois seulement en six parties, ce qui d'ailleurs est peu de chose, comparé aux quatorze parcelles de l'épode des *Perses* et aux seize parcelles du 2e commos d'*Œdipe à Colone*. Bien plus, le rythme des deux premiers n'a rien qui exprime une agitation excessive. Faut-il en conclure, en ne considé-

[1] Masqueray, pp. 170 et suiv.

[2] *Suppliantes* - 1114-1164, *Electre* - 1177-1232, *Oreste* - 140-207. (Voir le dessin de ces commoi dans Masqueray).

rant que le dessin général de ces commoi, que ceux d'Euripide expriment moins d'agitation que ceux d'Eschyle et de Sophocle ? Je ne le crois pas ; il est certain, au contraire, que dans deux situations également tragiques, le trouble et la passion devaient s'exprimer dans le drame d'Euripide avec moins de retenue que dans la tragédie de ses rivaux. Il y avait donc, à l'époque où ces commoi ont été écrits, un moyen d'expression qu'Eschyle n'avait pas connu et dont Sophocle, respectueux de la tradition, ne fit usage que rarement et avec discrétion : je veux parler de la musique, non plus de la musique orchestique, mais de la mélodie. Je sais bien qu'il ne faut s'aventurer sur ce terrain qu'avec beaucoup de prudence et qu'il serait dangereux de se laisser entraîner par une hypothèse séduisante. Je l'ai déjà fait remarquer : les renseignements qui nous sont parvenus sur cette branche de l'art des Grecs sont insuffisants et ne peuvent nous donner la certitude qui, sans aucun doute, nous serait fournie par quelques pages musicales de cette époque. Je ne crois pas cependant qu'il faille renoncer de parti pris à toute explication de ce genre.

Les tragédies auxquelles ces commoi appartiennent ont été composées entre 420 et 408[1], c'est-

[1] *Suppliantes*, vers 420 ; *Electre*, 413 ; *Oreste*, 408.

à-dire à l'époque des grandes innovations qui transformèrent l'art hellénique.

Mélanippide, qui avait débuté vers 450,« innova beaucoup, dit Suidas, dans la mélopée des dithyrambes » ; il « énerva et amollit la musique », dit la diatribe de Phérécrate. Phrynis, « le Rossini de l'Hellade, le créateur de la mélodie fleurie et sensuelle[1] »,avait été vainqueur au concours des Panathénées, en 446. C'est lui qu'un fragment de Timothée, son disciple, appelle le mélodiste à l'ionienne[2]. « Phrynis, dit la Musique dans la diatribe de Phérécrate, lança sur moi un tourbillon de notes ». Enfin c'est justement en 420 (ou vers 420), que Timothée, le grand révolutionnaire musical, fut sifflé à l'Odéon et, s'il faut en croire l'anecdocte rapportée par Plutarque[3], consolé et encouragé par Euripide. Or, toutes ces innovations, en même temps qu'elles faisaient perdre au rythme sa pureté primitive, donnaient à la mélodie une variété et une souplesse jusqu'alors inconnues. C'est donc à ce moment que la musique grecque se dégage vraiment des formes de la danse, et qu'elle peut exprimer les sentiments et les passions. Euripide profita largement de ces richesses nouvelles ; sa mélodie, plus souple, devint imi-

[1] Gevaert II, page 487.

[2] Cf. Aristophane, *Nuées ;* Schol. ad 971 ; Plut., *De musica* ; Timothée, fragm. 11.

[3] Voir plus haut.

tative. Et n'en avons-nous pas la preuve dans ces vers du commos d'Oreste :

’Λᾶ, [σύριγγος] φώνει μοι,
λέπτοῦ δόνακος, ὦ φίλα, ὅπως πνοά.
— ’Ἴδ', ἀτρεμαίαν ὡς ὑπόροφον φέρω
βοάν [1].

Il me semble que ce passage contient une indication précieuse ; c'est comme le prélude d'une mélodie toute en demi-teinte, discrète et légère, doucement nuancée[2], très propre à exprimer ce sentiment de tendresse inquiète qui fait le fond du commos. Le chant flotte au-dessus d'Oreste endormi et berce doucement son sommeil.

ὦ φίλον ὕπνου θέλγητρον, ἐπίκουρον νόσου,
ὡς ἡδύ μοι προσῆλθες ἐν δέοντί γε [3].

Il ne saurait être question désormais de musique orchestique ; l'art s'est définitivement transformé, et la tragédie s'est appropriée toutes les ressources de la musique nouvelle. Une étude at-

[1] p. 145-148. (Texte de Weil).

[2] La musique mélodique a succédé à la musique orchestique. Cf. Euripide, *Electre*, vv. 716, 717 : λωτὸς δὲ φθόγγον κέλαδει | κάλλιστον, Μουσᾶν θεράπων. Il s'agit ici d'une mélodie charmante, suave (κάλλιστον) ; la musique n'est plus sévère comme autrefois. Comparez avec l'art occidental : l'opéra italien, avec sa mélodie facile et souvent efféminée, succède à la musique sévère des vieux contrepointistes, Haendel, J.-S. Bach. Or, c'est dans l'opéra italien que fleurit l'*air*, comme la cantilène fleurit dans la tragédie grecque à partir de 413.

[3] V. p. 211-212.

tentive du texte, au double point de vue littéraire et métrique, confirme que nous avons affaire à un chant dans le sens presque moderne de ce terme. Les répétitions de mots y sont fréquentes, selon un procédé que nous aurons à étudier plus particulièrement dans la monodie[1]. L'accumulation des brèves — il y a jusqu'à quatre dochmies de suite résolus — donne au chant un caractère mélodique nettement marqué ; c'est presque la vocalise moderne, et il faut observer que ce sont les parties attribuées au virtuose qui sont ainsi « chargées ». N'y a-t-il pas aussi, dans ces résolutions nombreuses, une imitation manifeste de la métrique des nouveaux dithyrambiques ? Un vers de Timothée[2] est entièrement résolu en brèves.

τεταμένον ὀρίγανα διὰ μυελοτρεφῆ.
◡◡|◡◡ ◡◡|◡◡ ◡◡|◡◡ ◡◡|–

Je ne veux pas pousser plus loin cette analyse. Faire revivre, même dans ses lignes générales, cette chose insaisissable et fugitive qu'est une mélodie, il n'y faut pas songer et telle n'est pas mon intention. J'ai voulu seulement marquer par quels caractères les commoi d'Euripide me paraissent

[1] V. 140 : σῖγα, σῖγα ; v. 142 : ἀποπρὸ — ἀποπρό ; 149 : κάταγε, κάταγε, πρόσιθ' ἀτρέμας, ἀτρέμας ἴθι ; v. 163 : ἄδικος ἄδικα τότ' ἄρ' ἔλακεν ἔλακεν. Strophe 2 : πότνια πότνια νὺξ, correspondant à : ἔπανεσ ἔθανες, ὦ, dans l'antistrophe.

[2] Fragm. 7.

différer de ceux d'Eschyle et de Sophocle. Les chants que je viens d'étudier appartiennent à la même classe, mais il est très vraisembl ble qu'ils se ressemblaient fort peu. D'une façon générale, la forme musicale, je veux dire celle qu'on peut encore entrevoir dans le dessin rythmique, est plus tourmentée chez Euripide que chez Eschyle. Si, au contraire, comme c'est le cas ici, elle est moins compliquée, il faut penser que selon toute probabilité, l'agitation pouvait se traduire par la musique, par la mélodie. Les progrès accomplis dans l'espace de quelques années avaient rejeté au second plan le rythme, qui jusqu'alors avait été l'essentiel, et permettaient au poète musicien de produire une impression de trouble autrement que par des combinaisons rythmiques.

f. Commoi de construction double ou triple

Les diverses formes que nous venons de passer en revue peuvent se réunir harmonieusement ; on a alors le commos de construction double ou triple. Cette forme présente quatre variétés :[1]

1 Commos épirrhématique et lyrique [2].

[1] Masqueray, pp. 179 et suiv.

[2] Eschyle, *Agamemnon* : 1072-1177 ; Sophocle, *Antigone* : 801-882.

2. Commos lyrique et épirrhématique[3].

3. Commos antistrophique et mésodique[4].

4. Commos mésodique, palinodique et lyrique[5].

Sur les cinq commoi de cette classe, quatre appartiennent à des tragédies d'Eschyle, un à une tragédie de Sophocle. Les dix-huit tragédies d'Euripide n'en présentent pas un seul exemple, c'est pourquoi je ne m'y arrêterai pas.

Cette forme peut être très compliquée. Le grand commos des *Choéphores*, qui n'a pas moins de 20 strophes, avec trois mésodes épirrhématiques, est presque un poëme dans la tragédie. Mais surtout l'ingéniosité avec laquelle les diverses parties se combinent font de ce chant une vaste construction aux proportions grandioses et harmonieuses, dont le caractère est plutôt orchestique que mélodique. L'habileté consommée du vieil Eschyle a pu faire que l'effet produit fût extraordinaire ; mais il est certain qu'à l'époque d'Euripide on avait perdu le goût de ces grands ensembles. Le commos des *Choéphores* est une preuve que, vers la fin de la carrière d'Eschyle, l'orchestre et la scène vivaient de la même vie ; l'union entre le chœur et les acteurs est si étroite que tous arrivent à

[1] Eschyle, *Suppliantes* : 836-906.
[2] Eschle, *Euménides* : 916-1020.
[3] Eschyle, *Choéphores* : 306-478.

exprimer les mêmes sentiments, animés de la même haine et du même désir de la vengeance. Le commos se termine par un chant à l'unisson qui devait produire un grand effet.

Si la tragédie, tout en profitant des richesses que lui offrait le développement de la musique, était restée fidèle à l'esprit dionysiaque, il n'est pas douteux qu'un chant comme celui-là eût été le modèle sur lequel les commoi tragiques auraient dû se façonner. Mais l'importance croissante de l'acteur et l'esprit d'analyse qu'Euripide allait pousser jusqu'à l'observation aigüe devaient, je l'ai déjà montré, accroître la déchéance du chœur. En outre, et ceci est une raison musicale, le poète ne pouvait pas ne pas faire une part de plus en plus large au virtuose, même dans le commos. L'acteur n'aurait pas souffert, dans la deuxième partie du ve siècle, de n'être pas littérairement et musicalement le héros du drame. Et d'ailleurs, si la virtuosité a pu gâter plus d'une belle situation, si le poète s'est effacé parfois devant le musicien, il faut bien convenir d'autre part que l'importance musicale attribuée à l'acteur était plus conforme à l'esprit du drame nouveau.

II. COMMOI ALLOIOSTROPHIQUES

La coupe libre : la symétrie dans le commos alloiostrophique ; le leitmotiv dans la musique grecque.

Nous arrivons à la forme libre. Les combinaisons ingénieuses que les artistes grecs imaginèrent pour adoucir la raideur du commos primitif ne sont, en définitive, que des aspects variés d'un même type. Entre le premier commos des *Suppliantes* d'Eschyle et ceux que nous venons d'étudier, il n'y a pas de différences essentielles : ils obéissent tous au même principe, à la loi musicale de la répétition et trahissent des préoccupations orchestiques. L'habileté du poète a su voiler cette symétrie ; parfois même il a pu arriver que telle forme était précisément la plus appropriée à la situation, comme dans les deux commoi d'*Hippolyte*. Il n'en est pas moins vrai qu'une symétrie trop étroite ne saurait convenir à l'expression des sentiments violents et agités. Que le stasimon ait toujours conservé la forme antistrophique, quoi de plus naturel, puisque le stasimon était une danse plus encore qu'un chant ? Mais que le commos ait montré une si longue fidélité à la forme traditionnelle, cela ne peut se concevoir que si l'on songe à l'attrait que la danse exerça longtemps sur les spectateurs athéniens. Il semble bien d'ailleurs

que, dans beaucoup de commoi antistrophiques, la symétrie n'avait pas la même valeur que dans le chant choral ; elle était plutôt un artifice ingénieux pour accompagner les mouvements des acteurs et pour souligner des jeux de scène.

Eschyle n'a jamais employé que la forme strophique. Quel que soit le trouble qui agite ses personnages, jamais il n'a osé renoncer au moule traditionnel. Sur les dix-sept commoi de forme libre, quatorze sont d'Euripide, trois seulement de Sophocle ; ces derniers appartiennent à des tragédies postérieures à 410 [1], et par conséquent ont dû subir l'influence de la musique nouvelle.

Qu'est-ce au juste que la coupe libre? Faut-il entendre par là une forme dépourvue de toute symétrie, aussi bien musicale qu'orchestique? Je ne le crois pas. La passion, il est vrai, est chose capricieuse ; elle se développe suivant une ligne qu'on ne peut tracer d'avance et se plaît en des détours qu'on ne saurait prévoir. Mais, de même que littérairement elle ne s'exprime pas par des mots sans suite, de même, en musique, elle ne peut être traduite par une simple juxtaposition de sons que le hasard seul aurait déterminée. Car il y a en toute passion une impression dominante, et le caractère essentiel de la passion est précisément de se plaire à la répétition, de revenir sans
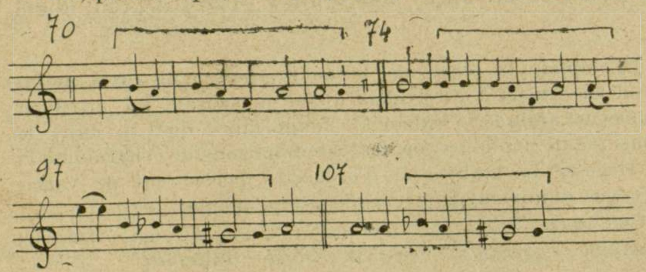
[1] Je ne parle pas des *Trachiniennes*, dont la date est trop incertaine.

se lasser sur son objet et de ne pouvoir s'en séparer. Un homme agité par une violente colère ne songe qu'à ce qui l'a causée, et il y revient sans cesse. Le musicien fera donc sentir dans tout le cours du morceau, par un thème fondamental, le caractère de la passion qu'il exprime et il saura, par une habile gradation, en montrer les divers aspects. Mais, je le répète, il y aura un thème caractéristique, un motif musical autour duquel les phrases secondaires se grouperont de façon à le mettre en lumière. Est-ce là un procédé, c'est-à-dire quelque chose d'artificiel, ou au contraire le résultat d'un sentiment musical spontané? Si ce n'est qu'un artifice, il est évident qu'on ne pourrait songer à le retrouver dans un art dont un des éléments, et l'élément essentiel, nous est en somme peu connu. Mais je crois que cette façon de procéder n'a rien d'artificiel ; elle est de l'essence même de la musique. Le leitmotiv, dont on a abusé à propos de Wagner, est une formule courte et synthétique, qui résume une situation ou un caractère : cette formule trouvée, le musicien n'a plus qu'à se laisser guider par le sentiment musical. Ayant, au début de son œuvre ou au début d'un développement musical, conçu telle passion sous telle forme, il ne peut l'exprimer par une forme différente, et les diverses parties de son chant n'en sont que le développement et le commentaire.

Il est parfois difficile, en l'absence de toute mélodie, de dégager ce motif principal d'un chant quelconque d'une tragédie grecque ; mais il me semble qu'en bien des cas cela n'est pas impossible. L'hymne à Apollon, tout incomplet qu'il est, nous fournit heureusement quelques indications intéressantes. C'est une composition alloiostrophique[1], formée de périodes de longueur très inégale, bien que souvent deux périodes consécutives aient le même nombre de mesures. La fin de certaines de ces périodes est marquée par la même succession mélodique, et cette formule, intentionnellement reproduite à l'endroit le plus important du développement, établit une cohésion entre les deux parties appariées. Le musicien paraît aussi avoir eu une prédilection marquée pour certains groupes de notes[2]. Or ce

[1] Voir *Bulletin de Correspondance héllénique*, 1893. — On a prononcé le nom de Wagner à propos de l'hymne à Apollon, et on a trouvé quelque ressemblance entre certaines phrases de cet hymne et un air de *Tristan et Yseult*.

[2] Voir, par exemple, mesures 70 et 74, mesures 97 et 107.



morceau était un chant d'ensemble ; le chant choral a tardé à s'approprier le procédé dont nous parlons, car son importance y est beaucoup moindre, et il peut à la rigueur s'en passer complètement. On peut en conclure que le leitmotiv[1] existait bien avant l'époque de la composition de l'hymne dans les chants de la scène.

Ainsi, dans les commoi que nous avons à examiner, nous pourrons trouver une certaine symétrie ; mais elle doit être cherchée, comme je l'ai dit, dans le détail des phrases, et non plus dans le dessin du chant ; elle peut ressortir de la comparaison des divers éléments qui entrent dans la composition de l'ensemble.

1. Commoi de forme mixte[2].

Parmi les commoi d'Euripide qu'il nous reste à étudier, il y en a deux qui réunissent les deux formes antistrophique et alloiostrophique. Dans le premier en date, *Troyennes* (1287-1332), c'est

[1] J'emploie le terme de leitmotiv, faute d'un autre moins moderne ; mais il est évident qu'on ne saurait lui attribuer dans l'art antique la valeur et l'importance qu'il a dans la musique de nos jours, où les combinaisons de l'harmonie et la richesse des timbres de l'orchestre permettent de varier presque infiniment la même phrase mélodique.

[2] Sophocle, *Philoctète* : 1081-1217 ; *Œdipe à Colone* : 117-236 ; Euripide, *Troyennes* : 1287-1332 ; *Oreste* : 1246-1310.

la première partie qui est écrite dans la forme libre.

1. Partie astrophique : 1287-1301.

A. Hécube. B. Chœur. Γ. Hécube. Δ. Chœur.

2. Partie antistrophique : 1302-1332.

E. Hécube, Chœur. Hécube. Chœur. Hécube. Chœur.
Hécube. Chœur. Hécube. Chœur.
E'. Hécube. Chœur. Hécube. Chœur. Hécube. Chœur.
Hécube. Chœur. Hécube. Chœur,

Les femmes de Troie voient la ville en flammes, et leur douleur est si vive qu'elles ne peuvent s'exprimer dans la forme antistrophique. Mais une émotion aussi violente ne peut durer, et dès qu'elles détournent leurs yeux de ce spectacle, quoique très-émues encore, elles sont néanmoins assez maîtresses d'elles-mêmes pour s'exprimer en une forme moins désordonnée.

La pensée générale de ce commos est celle-ci : Troie n'est plus. Cette pensée est exprimée par le chœur deux fois dans la première partie et une fois dans l'antistrophe Γ.

Vv. 1291-92 : ἁ δὲ μεγαλόπολις ἄπολις ὄλωλεν οὐδ' ἔτ' ἔστι Τροία.
Vv. 1298-99 : πτέρυγι δὲ καπνὸς ὥς τις οὐράνιᾳ πεσοῦσα δορὶ καταφθίνει γᾶ.
Vv. 1323-24 : οὐδ' ἔτ' ἔστιν ἁ τάλαινα Τροία.

Les phrases musicales sont identiques, à part quelques variations légères dans le détail des

mesures[1]. Puis, comme l'esclavage auquel elles sont destinées est une conséquence de la ruine de leur patrie, elles expriment cette idée nouvelle en une phrase musicale semblable.

Vv 1331-32 : ἰὼ τάλαινα πόλις· ὅμως δὲ πρόφερε πόδα σὸν ἐπὶ πλάτας
Ἀχαιῶν[2].

D'ailleurs, même à ce moment, les malheureuses donnent un dernier souvenir à la patrie qu'elles quittent à jamais, et le chant tout entier se terminant sur cette idée et sur cette phrase musicale, il en résulte qu'un lien étroit unit les deux parties du commos, quoique de forme différente.

Remarquons, en terminant, qu'il peut y avoir à côté du motif principal des motifs secondaires ; les deux commata d'Hécube commencent par la même phrase légèrement variée dans le deuxième membre[3]. L'accumulation des brèves dans les derniers vers de la partie antistrophique[4], donne à la fin du chant un mouvement rapide et passionné ; la régularité strophique, succédant à l'a-

[1] V. 1292. — ∪ | — ∪ | ⊔ | — ∧ || ; v. 1299. ∪ ∪ ∪ | — ∪ | ⊔ | — ∧ || ; v. 1324. — ∪ | — ∪ | ⊔ | — ∧ ||.

[2] V. 1332. ∪ ∪ ∪ | — ∪ | ⊔ | — ∧ ||.

[3] Komma A. ∪ ∪ ∪ | ∪ ∪ ∪ | — ∧ ||
∪ ∪ ∪ | ∪ ∪ ∪ | ∪ ∪ ∪ ||
Komma B. ∪ ∪ ∪ | ∪ ∪ ∪ | — ∧ ||
∪ | — ∪ | — ∪ | — ∧ ||.

[4] Il y a jusqu'à 18 brèves de suite. Vv. 1313-14.

gitation extrême de la première partie, contrasterait trop nettement avec ce qui précède. L'émotion des femmes troyennes s'est calmée peu à peu, mais la pensée qu'elles ne reverront plus leur patrie les émeut encore violemment, et cette émotion nouvelle, moins vive toutefois qu'au début, se traduit par une accélération du mouvement.

Oreste, 1246-1310

I. Partie antistrophique, 1246-1285

A. Electre. Coryphée.
α. Electre.
B. Coryphée. Electre.
β. Parastate de la partie orientale du théâtre.
id. id. occidentale
Γ. Electre. Coryphée.
A'. Electre. Coryphée.
α. Electre.
B. Coryphée. Electre.
β'. Parastate oriental.
id. occidental.
Γ'. Electre. (Coryphée).

II. Partie alloiostrophique, 1286-1310

γ Electre
Δ —
δ —
E Coryphée
ε Hélène, 1er et 2e parastates.

ζ Electre
ξ Hélène
η Electre.

Dans ce commos, c'est la deuxième partie qui est alloiostrophique. Ceci paraît plus naturel. En général, l'agitation qui provoque le chant thrénétique devient de plus en plus vive, plutôt qu'elle ne tend à décroître. Aussi n'y a-t-il qu'un seul commos qui se termine par la forme antistrophique, tandis que la forme contraire en présente, outre celui que nous allons étudier, deux exemples de Sophocle[1].

La première partie est un chant de danse ; mais comme il ne saurait être question de danse dans le commos, du moins au sens ordinaire de ce ce mot, il faut supposer que le désir de préciser des jeux de scène a déterminé le poète dans le choix de la coupe antistrophique[2]. En tous cas, la préoccupation orchestique y est évidente. Quant au fond, il n'y a pas opposition entre la strophe et l'antistrophe. Electre donne des indications aux Mycéniennes, et leur ordonne de se placer aux deux issues de l'orchestre pour voir si person-

[1] *Philoctète*, 1081-1217. *Œdipe à Colone*, 117-236.

[2] Peut-être aussi faut-il considérer ce commos comme tenant la place d'un stasimon. Voir H. Weil, Euripide, p. 680-81. — Cf. Decharme, Euripide, p. 44. La même chose se produit deux fois dans *Philoctète* : 827-864, 1081-1217.

ne n'approche du palais. L'antistrophe A' contient de nouvelles indications ; le reste est amené par un incident : on a cru voir un paysan se diriger vers la scène.

Si l'on ne considère que le contenu de ce morceau, on est bien obligé de reconnaître qu'il n'a rien de très dramatique et que toute cette partie est peu propre à l'expression musicale. Ce qui est chanté ne diffère pas beaucoup de ce qui est déclamé ; les idées exprimées en trimètres pourraient aussi bien l'être en vers lyriques et réciproquement. Bien plus, la seule partie qui, semble-t-il, était susceptible d'être chantée, parce qu'elle exprime une agitation et une émotion très grandes, est en trimètres. C'est ce que dit Electre lorsqu'elle croit voir quelqu'un approcher :

'Απωλόμεσθ' ἄῤ ὦ φίλαι — etc.

Au vers 1256, la répétition πήματα πήμασιν fait songer un moment au style de la monodie, mais comme cela ne se reproduit pas dans l'antistrophe, on doit penser que cette répétition est purement fortuite.

Faut-il en conclure que nous avons dans ce commos une preuve de la décadence du poème tragique, qui, enrichi dans sa partie musicale par les innovations des nouveaux dithyrambiques, ne sait plus faire de la musique l'emploi

discret qu'on en faisait dans la première moitié du ve siècle? Il faut convenir d'autre part que, s'il est impossible de trouver dans la première partie de ce thrène une riche matière à des développements musicaux, ce début est très propre cependant à préciser pour le spectateur le jeu de scène un peu compliqué qui précède le meurtre d'Hélène. Toutes les indications que le texte fournit à cet égard sont accompagnées de mouvements soit de l'acteur soit des choreutes, et le dessin rythmique les souligne très habilement. Enfin, s'il n'y a pas, à proprement parler, au moment où le chant commence, une agitation suffisante pour justifier l'emploi de la musique, au moins une sorte de trouble anticipé, à la pensée de l'acte qui va s'accomplir, explique jusqu'à un certain point le lyrisme de cette partie, qu'on pourrait alors considérer comme l'introduction de la deuxième.

La partie astrophique se compose de deux parties : la première est la suite du dialogue entre Electre et le chœur, interrompu deux fois par un trimètre d'Hélène qui appelle à son secours. La seconde est une sorte de « finale agitato », un hymne qu'Electre, animée d'une joie sauvage, entonne après la mort d'Hélène. Le caractère distinctif de cette partie n'est pas dans le retour d'un motif fondamental, mais dans l'accélération du

mouvement. Les mesures entièrement résolues y deviennent de plus en plus nombreuses, et le chant de la jeune fille acquiert vers la fin une rapidité comparable à celle d'un « finale » moderne. Bien qu'on ne puisse dégager de l'ensemble un motif principal, il faut toutefois remarquer que, pour ménager la transition entre la première partie et la seconde, le poète a pris soin d'annoncer la monodie dans la dernière phrase du dialogue [1]. Remarquons enfin que la distribution des personnages s'est modifiée dans le même sens du commencement à la fin du chant. Dans la partie strophique les vers lyriques sont à peu près également répartis entre l'acteur et les choreutes ; dans la première partie du chant commatique, le rôle de l'acteur devient prépondérant ; le chœur n'a qu'une phrase à dire, et il cède définitivement la parole à Electre dans la deuxième partie. Le commos va nous mener progressivement au chant monodique [2].

2. Commoi alloiostrophique.

a Commoi épirrhématiques [3]

Les thrènes que nous allons passer en revue

[1] 1299-1300 (Texte de Weil).

[2] Comparer, au point de vue métrique, le début de la monodie avec le début de l'*Hymne à Artémis* de Timothée.

[3] Euripide, *Hécube*: 684-720 ; *Suppliantes*: 1072-1079; *Héraclès*

sont épirrhématiques ou entièrement lyriques. Ils appartiennent à dix tragédies d'Euripide, dont la plus ancienne a été représentée avant 420[1]. On peut donc affirmer que la forme de ce genre de chants était trouvée aux environs de 423, et que la loi de l'imitation musicale allait finir par s'imposer aux chants de la scène. Toutefois, la règle n'est pas absolue ; deux de ces drames, les *Suppliantes* et les *Bacchantes*, ont à côté du commos alloïostrophique un ou deux autres commoi écrits dans la forme traditionnelle. Une autre pièce, postérieure à 423, *Electre* (413), n'a pas de commos alloiostrophique et en a un antistrophique. Quoi qu'il en soit, la forme libre une fois trouvée, le poète musicien s'y est presque toujours tenu, et la même pièce contient quelquefois deux thrènes dans la forme libre[2].

Il n'est pas nécessaire d'étudier séparément les deux variétés du commos alloiostrophique ; le principe de l'épirrhème a été exposé déjà. Lorsque l'un des deux personnages, acteur ou coryphée, est maître de son émotion, il déclame au lieu de chanter. La seule observation qu'il y ait à faire, c'est que, d'une façon générale, le commos épir-

887-921 ; *Troyennes* : 1216-1238 ; *Ion* : 764-798 ; *Iphigénie en Tauride* : 643-656 ; *Bacchantes* : 1031-1042 ; *Phéniciennes* : 1340-1351.

[1] *Hécube*.

[2] *Héraclès*, *Bacchantes* : l'un est épirrhématique, l'autre entièrement lyrique.

rhématique, quelle que soit l'irrégularité des commata qui le composent, conserve encore, grâce à l'alternance des parties déclamées et des parties chantées, une certaine symétrie.

Hécube : 684-720.

A.	Hécube.	α.	Servante.	B.	Hécube.	β.	Chœur.
Γ.	—	γ.	—	Δ.	-	δ.	Servante.
E.	Hécube.	ε.	Chœur.	Z.	Hécube.	ζ.	Chœur.
H.	Hécube.						

Cette symétrie est à peu près la seule que l'on doive chercher dans ce chant. A part la double apostrophe par laquelle débutent les commata A et Γ (ὦ τέκνον τέκνον), il est impossible de trouver ici un motif musical caractéristique comme dans le commos des *Troyennes* que nous avons étudié plus haut. La règle, comme j'ai eu l'occasion de le remarquer, n'était pas observée invariablement : le poète ne pouvait contraindre son inspiration ; cette contrainte, en bien des cas, n'aurait fait qu'affaiblir l'effet qu'il voulait produire. N'oublions pas d'ailleurs que le commos d'Hécube est le premier en date des commoi de forme libre ; il est permis de supposer que la technique des chants de ce genre n'était pas à cette époque nettement établie ; la valeur du leitmotiv et des effets musicaux qu'on en peut tirer ne se dégageront que plus tard.

Remarquons cependant l'emploi fréquent qu'Euripide a fait du dochmius : ◡|◡◡–◡|–^||. C'est d'une façon générale celui que notre poète emploie de préférence, et il convient en effet à sa musique par son caractère d'agitation passionnée [1]; mais il reparaît avec une insistance particulière dans ce chant dont le caractère distinctif est la vivacité. Sur vingt-huit dochmies, vingt-trois affectent cette forme.

Suppliantes : 1072-1079.

A, Chœur. α. Iphis. B. Chœur. β. Iphis. Γ. Chœur.

Ce court commos ne donne lieu à aucune observation intéressante. Je ferai remarquer cependant que le personnage le plus ému ne chante pas, et il ne chante pas précisément parce qu'il est trop ému. Ceci serait assez naturel, et le silence d'Iphis aurait quelque chose de profondément tragique, si ce personnage n'entamait aussitôt aprés un long monologue, dont le commencement est si froid et si déclamatoire.

Le thrène est composé de trois couplets très courts, qui se groupent à la façon de la triade chorique. Dans le premier, le chœur déplore

[1] Voir J. H. Schmit. *Die Monodien*, p. 126. Cette forme est employée de préférence comme conclusion des commata ; ici elle est employée de préférence à toute autre à n'importe quelle place. Comp. Rossbach et Westphal. *Métrik*[2].

l'acte d'*Evadné*, dans le second, il plaint le malheur d'Iphis, et dans le troisième, il unit en une lamentation finale l'infortune du vieillard et le malheur de sa patrie. Les trois exclamations : ἰώ, ἒ ἔ, ἰὼ τάλας, marquent fortement le début de chaque comma et semblent indiquer qu'indépendamment de la symétrie matérielle résultant de l'alternance du chant et de la déclamation, le poète se préoccupait aussi de la symétrie musicale. Ces exclamations peuvent être considérées comme des points d'orgue servant d'introduction. La progression musicale se fait sentir en ce que chaque couplet contient un dochmius de plus que le précédent.

Hèraclès : 887-921.

A. Chœur.	α. Amphytrion.	B. Chœur.	β. Amphytrion,
Γ. —	γ. —	Δ. —	δ. —
E. —	ε. —	Z. —	ζ. Messager.
H. —	η. Messager	Θ. —	θ. —
I. —	ι. —	K. —	

Troyennes : 1216-1239.

A. Chœur.	α. Hécube.	B. Chœur.	β. Hécube.
Γ. —	γ. —	Δ. —	δ. —
E. —	ε. —	Z. —	

Je ne m'arrêterai pas longtemps sur ces deux commoi. La division du premier a donné lieu à

des discussions sur lesquelles je ne reviens pas[1]. C'est le chœur qui chante, l'acteur récite des trimètres ou des fragments de trimètres. Peut-être les exclamations qui se trouvent dans ces deux chants avaient-elles une importance musicale qu'il est difficile de préciser, la mélodie n'existant plus. Faut-il voir dans celles de l'acteur des points d'orgue, ou même quelque chose de comparable à ce que la musique moderne appelle une cadence, et sur lesquelles la voix du virtuose s'arrêtait avec complaisance ? C'est possible, mais on ne saurait rien affirmer à cet égard. Ce qui est à peu près certain, c'est que les exclamations d'Amphitryon marquent le commencement des périodes musicales[2].

La même observation peut être faite au sujet du commos des *Troyennes*, qui est d'ailleurs beaucoup moins important. Le musicien a réservé les grands éclats de voix pour le commos final ; il ne pouvait donner à celui-ci plus d'importance, car il tenait à ménager l'attention de ses auditeurs pour une impression d'ensemble.

Ion, 764-798.

A. Créuse. α. Pédagogue. B. Créuse. β. Pedagogue.
Γ. — γ. — Δ. — δ. Pedag. Chœur

[1] Voir Schmidt, *Die Monodien*, p. CDLXXXVI.
[2] Cf. Wilamovitz, *Héraklès*, Text und Commentar, p. 212.

E. — ε. Péd.Chœur. Z. — ζ. Pedag.Chœur
H. — η. — — [1].

Je passerai rapidement sur le commencement de ce commos, qui, en dehors de l'alternance régulière des trimètres et des vers lyriques, ne permet aucune division musicale satisfaisante. Mais, à part ce début fort court, le chant est, dans son ensemble régulièrement construit. Remarquons d'abord avec quelle monotonie insistante les courtes répliques de Créuse interrompent les épirrhèmes du pédagogue dans la partie qui va de β à Δ. Dans ce qui suit, les couplets de Créuse sont séparés par quatre trimètres épirrhématiques, partagés chaque fois entre le pédagogue et le coryphée. Mais la symétrie qui résulte de l'alternance des épirrhèmes et des vers chantés est encore appuyée par la ressemblance des phrases atrribuées à Créuse. Les commata E et Z sont composés de deux dimètres dochmiaques, suivis d'un monomètre. Les couplets H et Θ sont plus longs, l'agitation du personnage augmentant progressivement ; la musique restreint de plus en plus le domaine de la déclamation mélodramatique. Malgré cette légère différence, ils affectent les mêmes formes à peu

[1] M. Masqueray (p. 208) fait remarquer que pour la première fois les épirrhèmes sont formées tantôt de fragments de trimètreg, tantôt de doubles distiques récités par la scène et l'orchestre.

près que les précédents : ces quatre phrases sont en effet construites dans la forme triadique sur laquelle nous reviendrons plus tard et qui fut, semble-t-il, à partir d'une certaine époque, la forme préférée de la phrase musicale des Grecs[1].

On a donc pour la dernière partie le dessin suivant :

δ. Pédagogue. Chœur 2 + 2 trimètres.
E. Créuse. dochm. dochm. + dochm. ép.
ε. Pédagogue. Chœur. 2 + 2 trimètres.
Z. Créuse. dochm. dochm. + dochm. ép.
ξ. Péd. Chœur. 2 + 2 trimètres
H Créuse. 2 dochm. 2 dochm. + 1 dochm. épodikon.
η. Péd. Chœur. 2 + 2 trimètres.
θ. Créuse. 2 dochm. 2 dochm + chor. 3. dochm. épodikon.

Iphigénie en Tauride : 643-656.

A. Chœur α. Oreste. B. Chœur. β. Pylade.
Γ. Chœur.

La régularité de ce commos est telle que M. Weil et Nauck l'ont considéré comme antistrophique. Au contraire, Schmidt[2] le regarde comme commatique[3] et le caractérise en

[1] On a pour E et Z le dessin suivant : 1 dochm., 1 dochm. + 1 dochm. épodikon, pour H : dochm. dochm. dochm. dochm. + 1 dochm. épodikon ; pour Θ : dochm. dochm. dochm. dochm. + chorées 3. dochmiaque, épodikon.
[2] Suivi par M. Masqueray, p. 208.
[3] J.-H. Schmidt. *Die Monodien*, p. 154.

deux mots : il est très simple. Il faut dire aussi qu'il est très symétrique. Les deux premiers commata, suivis chacun d'un trimètre complet, le premier d'Oreste, le second de Pylade, expriment des idées parallèles.

A. Le chœur gémit sur le sort d'Oreste.

B. Il félicite Pylade de retourner dans sa patrie.

Le comma Γ est formé de trois parties : dans la première, le chœur reprend le thème principal ; dans la seconde, il se demande quel est le plus à plaindre des deux amis ; dans la dernière, il résume les deux idées qu'il avait exprimées d'abord en une phrase musicale semblable à celles des commata A et B, et qui en réunit les éléments principaux ; tous les dochmii employés dans les deux premiers couplets reparaissent dans la troisième phrase du dernier. Il faut remarquer aussi avec quelle netteté se détache la phrase :

αἰαῖ, αἰαῖ
Πότερὸς ὁ μεῖλλων ;

Les réponses des deux amis ont donné à réfléchir au chœur, qui ne sait plus qui il doit plaindre, qui féliciter. Cette phrase forme la transition entre ce qui précède et la phrase finale ; les trois longues prolongées lui donnent un relief saisissant.

Bacchantes : 1031-1042.

Ce thrène est fort court, mais il peut donner lieu à quelques observations. Nous avons ici un commos mésodique, mais, s'il est permis d'associer ces deux termes contradictoires, de forme mésodique libre. Le chœur, à qui on annonce la mort de Penthée, laisse éclater sa joie, et le messager s'indigne. Le chant se divise en deux parties :

I. A. Chœur. α Messager (2 trimètres).
B. — β — (1 trimètre).
Γ. — γ — (2 trimètres).
II. Δ. Chœur.

D'abord les deux commata A et Γ étant suivis de deux trimètres épirrhématiques, tandis que le comma A n'est suivi que d'un trimètre, il y a déjà par ce fait correspondance entre A et Γ. Les idées exprimées sont les mêmes, non seulement dans les parties chantées, mais encore dans les épirrhèmes. Les *Bacchantes* chantent la puissance de Dionysos, et le messager est scandalisé de leur joie. Les deux phrases musicales d'A et Γ ne sont pas exactement semblables, puisque la seconde a un dochmius de plus ; mais n'oublions pas que c'est un commos de forme libre ; il suffit que la phrase d'A revienne dans Γ sous une forme assez peu modifiée pour qu'il soit facile de la reconnaître. Le musicien n'est pas astreint à la symétrie rigoureuse qui est de règle dans la coupe strophi-

que, mais qui, dans un chant comme celui-ci, irait contre son but. Tout en se gardant des affirmations téméraires, on peut supposer sans invraisemblance que la mélodie du troisième comma différait fort peu de celle du premier.

La deuxième partie est, pour ainsi dire, en dehors du chant et forme la transition entre ce qui précède et le récit du messager.

On voit avec quelle habileté les musiciens grecs ont substitué aux formes symétriques la forme libre. Il n'y a pas eu de saut brusque ; la transition s'est faite par un progrès insensible. La forme nouvelle a rejeté de la première ce qui aurait contrarié sa tendance à l'imitation ; mais comme d'autre part elle en a gardé certains éléments caractéristiques, on peut, en bien des cas, apercevoir entre deux formes qui paraissent très lointaines une certaine parenté. La forme mésodique antistrophique est une de celles dont le caractère orchestique est le plus nettement marqué, et nous avons vu[1] qu'elle ne convenait aux chants de la scène que dans des cas tout à fait particuliers. Mais si l'on fait disparaître la raideur d'une symétrie trop étroite, en remplaçant par des commata inégaux la strophe et l'antistrophe, on supprime du coup le caractère orchestique et l'on a

[1] Voir plus haut les deux commoi mésodiques d'Hippolyte.

un chant capable d'exprimer des passions, en d'autres termes de la musique dramatique.

Il est bien évident que toutes ces transformations se sont accomplies spontanément et que ces questions de forme n'ont jamais eu pour les maîtres une grande importance. Les poètes musiciens de l'antiquité, comme les musiciens modernes, acceptaient tout naturellement les formes de leurs devanciers, mais, sans y songer, ils les portaient à un point de perfection plus avancé ; leur originalité a consisté, non pas à inventer des formes nouvelles, mais simplement à élargir celles qui leur avaient été transmises, et enfin, sous l'impulsion d'un sentiment plus passionné, à briser le moule traditionnel quand il ne leur paraissait plus convenir à la conception nouvelle.

Phéniciennes 1340-1351

A Créon. α Chœur. B Créon. β Messager. Ch. Mess. Γ Chœur.

Les trimètres déclamés succèdent régulièrement aux deux couplets de Créon. Le comma Γ est attribué au chœur et Créon se tait. Je n'insiste pas sur cette particularité que nous avons rencontrée déjà [1]. Mais ici, contrairement à ce qui a lieu dans le commos des *Suppliantes*, le tragique silence de Créon n'est pas gâté par ce qui suit.

[1] Voir pl. haut, page 136. Cf. Masqueray, p. 210.

b *Commoi non épirrhèmatiques* [1]

Tous les commoi alloiostrophiques que nous venons de voir sont épirrhématiques. Sans nier l'importance de l'épirrhème au point de vue de la symétrie, il ne faut pas cependant en exagérer la portée. Les trimètres déclamés servent surtout à marquer, par un contraste fortement accusé[2], la violence de la passion qui agite le personnage chantant. L'alternance régulière de la déclamation mélodramatique et du chant donne à ce dernier plus de relief, et la passion qu'il exprime acquiert par là un caractère plus tragique. Mais la netteté de la ligne mélodique, le retour, aux places importantes du chant, du même motif musical constituent une symétrie plus intime, et donnent au morceau tout entier une cohésion plus étroite.

L'épirrhème n'était donc pas indispensable à la symétrie musicale ; aussi Euripide l'a-t-il supprimé dans quelques-uns de ses commoi. On était arrivé insensiblement à la liberté la plus complète par l'abandon progressif de tout ce qui avait constitué jusqu'alors la forme traditionnelle. D'ailleurs,

[1] Euripide, *Héraclès :* 1042-1085 ; *Hélène :* 330-385 ; *Bacchantes :* 576-603 ; *Iphigénie à Aulis* : 1475-1531. (*Trachiniennes :* 879-895).

[2] Aristide, *Problêmes* : XIX, 6 : « Le pathétique est irrégulier de sa nature : ce qui est régulier n'exprime pas la douleur. »

il faut bien le dire, l'influence du virtuose n'avait pas été étrangère à cette dernière transformation ; le héros tragique n'est plus seulement un acteur, mais un chanteur, et le poète musicien qui lui attribue des monodies brillantes ne doit pas l'oublier dans des chants auxquels il prend parfois une si large part que le chant a l'air d'avoir été écrit pour lui uniquement.

Voyons si dans les commoi non épirrhématiques la disparition des iambes déclamés n'a pas entraîné avec elle l'abandon de la symétrie mélodique, en d'autres termes si l'on peut reconnaître dans les chants nouveaux un ou plusieurs motifs musicaux caractéristiques, comme dans la plupart des thrênes que nous avons étudiés jusqu'ici.

Le premier en date est le commos d'*Hercule furieux* :

Hercule furieux : 1042-1085

Α. Amphitryon. Chœur.
Β. Amph. Ch. Amph. Ch.
Γ. Amphitryon.
Δ. Ch. Amph. Ch. Amph.
Ε. Ch. Amph. Ch. Amph. Ch. Amph. Ch.
Ζ. Amph. Chœur.
Η. Amphitryon.

La partie principale de ce thrême est le comma E ; c'est le plus morcelé et celui qui exprime

l'agitation la plus grande, malgré l'uniformité des phrases qui le composent. Ce contraste devait produire à la représentation un grand effet. L'insistance avec laquelle le chœur rappelle à Amphitryon les malheurs qui viennent de s'abattre sur lui, la douleur que lui cause cette insistance, ses exclamations entrecoupées devaient être soulignées par la musique, assez riche à cette époque pour traduire des effets de ce genre. Les autres couplets se groupent autour de cette partie qui est comme la mésode du chant tout entier. Mais il est difficile de trouver dans le reste une symétrie quelconque. Je ferai toutefois remarquer que le motif principal contenu dans E se retrouve une fois dans Γ et une autre fois à la fin du chant[1]. C'est là le motif du commos : la partie mésodique où cette forme de phrase se retrouve jusqu'à quatre fois est donc annoncée d'abord, puis rappelée; le poète a voulu, par cette répétition assurément intentionnelle, que l'impression dominante fût produite par cette phrase, autour de laquelle les autres se groupent irrégulièrement, mais restent au second plan et ont sans doute une importance moindre.

Hélène : 330-385.

Α· Hélène. Chœur. Hél. Ch. Hél. Ch.

[1] v. 1044 : ..... αἰάξετ',ὦ γέροντες ; ∪ | — ∪ | — ∪ | ⊔ | — ∧ ||.
v. 1080 : ..... περίκλυστον ἄστυ πέρσας. ∪∪ | — ∪ | — ∪ | ⊔ | — ∧ ||

B. Hel. Ch. Hél. Ch.
Γ. Hélène.

Ce commos est assez régulièrement construit pour que quelques éditeurs l'aient considéré en partie comme antistrophique[1]. Au contraire, pour J. H. Schmidt, qui suit Rossbach et Westphal[2], il est alloiostrophique.

Nous retrouvons dans ce chant une progression que nous avons maintes fois notée dans la répartition des personnages. Le premier comma est à peu près également réparti entre les choreutes et l'acteur ; le second est presque entièrement chanté par Hélène : le chœur n'a qu'une courte phrase à dire ; le troisième est une monodie. Le chœur s'efface donc progressivement, et les deux premiers couplets ne sont en réalité qu'une préparation de la monodie finale.

Que cette dernière partie et surtout la fin soit d'une valeur littéraire inférieure, cela n'est pas douteux ; elle se rattache par un lien assez faible à ce qui précède, et les idées qui y sont exprimées n'ont rien de bien tragique. Il est possible d'ailleurs que toute cette mythologie, pour nous si froide, ne fût pas, même pour les Grecs de l'é-

[1]. Hermann, Dindorf et Nauck.
[2]. Rossbach et Westphal, *Métrik* [2], p. 314 et suiv. — J. H. Schmidt, *Die Monodien*, pp., CXIL et suiv. Cf. Kirchhoff et Masqueray.

poque d'Euripide, complétement dépourvue d'intérêt.

Il faut remarquer d'abord la prédominance de la tétrapodie surtout dans la première et la dernière partie ; dans le *finale* de la monodie, ces tétrapodies sont simplement juxtaposées à la manière moderne et forment trois phrases musicales de construction stichique. Dans le comma A, elles vont deux par deux, et la forme 44 constitue le motif rythmique fondamental de cette partie du chant ; dans le comma suivant, d'une métrique un peu plus compliquée, cette phrase reparaît à deux reprises, au commencement et à la fin du couplet.

Mais ce qu'il importe de noter, c'est que la partie de l'acteur est plus nettement mélodique que celle du chœur. En effet, dans tout ce que chante le chœur il n'y a que trois mesures résolues ; au contraire, les résolutions sont très nombreuses dans le chant d'Hélène, et cette accumulation de brèves coïncide avec le moment où le chœur s'efface. Il y a jusqu'à trois, cinq, et même neuf mesures consécutives résolues, ce qui donne dans ce dernier cas une série de ving-sept brèves. C'est là un procédé inconnu d'Eschyle, et même de Sophocle, dont Euripide au contraire a usé et parfois abusé ; dans les phrases de ce genre, les répétitions de mots sont fréquentes[1].

[1] Remarquer particulièrement les vers 364, 365 : πολὺ μὲν αἷμα, πολὺ δὲ δάκρυον, ἄχεά τ' ἄχεσι, δάπρυα δάκρυσιν ἔλαβε πάθεα,....

Mais, quel que soit le jugement que l'on porte sur cette monodie, quant à sa valeur poétique, il faut reconnaître que cette accumulation de brèves est ici parfaitement en situation. Hélène songe à tous les maux dont elle a été involontairement la cause, à tous les guerriers qui sont morts pour elle, à toutes les mères qui ont perdu leurs fils, à la malheureuse Troie, à la Grèce, qui « a porté sur sa tête des mains furieuses, qui a déchiré avec ses ongles et meurtri de coups sanglants ses joues délicates [1]». La phrase où les plus douloureux de ces souvenirs sont rappelés est d'un mouvement très rapide ; c'est une sorte d'animato dans le goût moderne. La musique exprime par sa vivacité que l'héroïne a hâte d'oublier ces tristes souvenirs. De pareilles phrases musicales sont bien dans le goût d'Euripide et elles étaient, à l'époque dont nous parlons, une nouveauté.

S'il m'est permis de hasarder ici une hypothèse, je dirai aussi qu'elles étaient intimement liées avec une innovation attribuée aux nouveaux dithyrambiques. La mélodie, vers la fin du ve siècle, s'était développée à l'aigu d'une manière qui paraît avoir inquiété les admirateurs de l'ancienne musique[2]. On sait que dans la musique moderne les

[1] Euripide. Traduction Pessonnaux.

[2] Phyrnis avait étendu la cantilène au-delà de l'intervalle de septième (Proclus, Chrestom. p. 359). Timothée avait ajout éune douzième corde à la cithare. — Cf. la diatribe de Phérécrate :

morceaux écrits dans un mouvement rapide sont ceux qui se développent surtout à l'aigu. Ces trois éléments sont donc intimement liés : accumulation des notes, rapidité du mouvement, hauteur des sons. C'était, avons-nous dit, une nouveauté à l'époque d'Euripide. L'auteur des Problèmes [1] se demande pourquoi la plupart des chanteurs faussent en chantant à l'aigu ; et il ajoute : « N'est-ce pas parce que l'aigu est moins bon que le grave ? » Peut-être était-il moins bon parce qu'on n'y était pas encore habitué La même idée est exprimée plus loin[2] et complétée par ceci : « On chante donc plus volontiers à l'aigu. » Ce n'était certainement pas le cas à l'époque d'Eschyle, mais cette habitude avait fini par prévaloir dans la musique grecque vers la fin de la carrière d'Euripide. Je citerai enfin le problème 33 : « Pourquoi est-il plus harmonieux de passer de l'aigu au grave que de passer du grave à l'aigu ? . . . N'est-ce pas parce que le grave après l'aigu a quelque chose de plus franc et de plus euphonique ? » Il y avait là une longue tradition : l'oreille était accoutumée aux sons graves, et elle

« Cet infâme Milésien, aux cheveux roux, dépasse de loin tous les autres, chantant de petits fredons inusités, hors du ton, *excessivement aigus* ; . . . . . il m'a coupée en petits morceaux... il m'a liée avec douze cordes. »

[1] Aristote. *Problèmes*. XIX, 26.

[2] *Problèmes* : XIX, 46.

en était charmée ; les sons aigus que les nouveaux dithyrambiques avaient mis à la mode ne pouvaient être acceptés de tous sans une éducation préalable qui n'était pas encore faite. Les reproches que les ennemis d'Euripide, Aristophane en particulier, ont adressés au poète visent non-seulement sa métrique, si différente de celle de ses prédécesseurs, mais aussi la rapidité de ses mouvements et la hauteur de ses mélodies, deux choses qui ne peuvent être séparées.

Il faut revenir sur la partie intermédiaire qu'Euripide paraît avoir particulièrement soignée, parce qu'elle ménage la transition entre le premier comma et la monodie. Ce second couplet se rattache étroitement au précédent par sa première phrase musicale, qui rappelle la dernière de A avec cette différence toutefois qu'elle a tous les caractères du chant monodique [1]. La deuxième phrase est composée aussi de deux tétrapodies, mais séparées par une dipodie. Cette légère modification suffit à annoncer la phrase suivante, composée de quatre tripodies groupées en deux vers : le premier est en chorées purs, et se rattache ainsi à ce qui précède ; le second, où se mêle un dactyle cyclique, annonce la quatrième phrase qui est dans le mètre dactylique ; mais pour que ce

[1] Quatre mesures de suite y sont résolues en brèves.

changement de rythme n'enlève pas au chant son caractère fondamental, elle se termine sur un épodikon choréique qui la rattache à la fin du couplet, laquelle est également dans la mesure choréique et toute en tétrapodies [1].

On voit que, même dans ses chants de forme libre, Euripide était loin de tomber dans l'incohérence, et quel soin il apportait aux phrases destinées à rattacher deux parties de style et de caractère différents.

La deuxième partie de la monodie est moins intéressante. D'une façon générale, « les chants dactyliques des acteurs d'Euripide sont faiblement écrits [2] ».

Bacchantes : 573-603

La tragédie des *Bacchantes*, comme j'ai essayé de le montrer, est peut-être de tous les drames

[1] Cf. Schmidt. *Die Monodien*, p. CXVI.

[2] Masqueray, p. 312, note 1. La mesure iambo-trochaïque, qu'Euripide sans doute n'avait pas inventée, était cependant dans la tragédie une nouveauté musicale. Elle a été employée pour la première fois dans *Hélène*. (Pour l'emploi des suites iambo-trochaïques dans la monodie, et sur leur différence avec les iambo-trochées des strophes chorales, voir Rossbach et Westphal : *Métrik*[3] pp. 308 et suivantes). Elle paraît avoir eu beaucoup de succès, si l'on en juge par l'emploi qu'il en fait. (*Hélène:* Parodos. 167-190 ; *Phéniciennes* : 1019-1066 ; 1710-1757 ; *Iphigénie à Aulis* : 1475-1509 ; *Oreste* : 982-1004, etc.). Cette mesure ne se trouve qu'une fois dans Sophocle (*Œdipe à Colone*, 1070-1720), et paraît être une imitation d'Euripide. (Cf. Rossbach et Westphal, *Métrik*[3] p. 908).

d'Euripide celui dont la partie chorale offre le plus d'intérêt. Le poète était revenu, après une période un peu confuse, à la forme traditionnelle; il avait fait revivre certains mètres à peu près oubliés. Les chants d'ensemble de cette tragédie ont presque l'allure majestueuse des plus beaux chœurs d'Eschyle. Le rôle musical de l'acteur n'a pas plus d'importance que son rôle littéraire, et il faut remarquer que, lorsqu'il chante avec le chœur, c'est à ce dernier qu'est attribuée la partie de beaucoup la plus brillante.

Ce commos me paraît avoir été mal divisé. Il vaudrait mieux, semble-t-il, le partager en trois commata, et on aurait alors le dessin suivant :

Α. Dionysos. Chœur. Dionysos — Chœur.
Β. Chœur. Dionysos.
Γ. Chœur.

Les trois exclamations (ἰώ — ἆᾶ — ᾶᾶ) déterminent très exactement le commencement de chaque comma[1]. La seule raison pour laquelle cette division pourrait paraître difficile à accepter, c'est que le chœur chante la fin de Α et le commencement de Β. Mais pareille chose a lieu dans *Philoctète*[2].

[1] Voir plus haut, à propos du commos d'*Héraclès*, p. 137, et la note.
[2] *Philoctète* : 1170-1217. Philhoctète termine Ζ et commence Η. Voir dans Masqueray, p. 196, le dessin de ce commos.

Comme on le voit, c'est le chœur ici qui fait la partie principale, et, qui plus est, les phrases qu'il chante ont le caractère mélodique bien plus que celles attribuées à l'acteur. Les résolutions y sont plus nombreuses, et à quatre reprises on y trouve quatre mesures consécutives résolues, ce qui donne chaque fois une série de douze brèves. De plus, l'acteur, contrairement à ce qui a lieu dans le commos précédent, s'efface progressivement devant le chœur, qui termine le thrène par un chant d'ensemble, d'allure et de caractère monodiques. La ressemblance est frappante, au double point de vue littéraire et musical, entre les vers 602 et les vers 1303, 1304 du commos d'*Oreste*; c'est la même mesure, le même mouvement rapide et affolé[1]. Le chœur a donc dans cette pièce le rôle musical qu'avait l'acteur dans le commos d'*Oreste*. Mais cela ne doit pas nous étonner ; il ne faut pas oublier que le chœur remplit toute la tragédie des *Bacchantes*, et que, d'un bout à l'autre du drame, l'acteur s'efface devant lui. Je n'insiste pas sur ce fait, sur lequel je me suis étendu plus haut ; il suffit de le rappeler, en ajoutant toutefois que d'Eschyle à Euripide les conditions de l'exécution musicale s'étaient modifiées. La musique du chœur avait été très simple jusqu'à la

[1] *Bacchantes* : 600 : δίκετε πεδόσε δίκετε τρόμερα. . . .

fin du ve siècle, tant que les choreutes avaient été des amateurs ; mais, à l'époque où furent représentées les *Bacchantes*, l'antique usage avait disparu, et les choreutes étaient des chanteurs de profession.

La physionomie des phrases musicales de ce chant est fort simple : ce sont pour la plupart des tétrapodies simplement juxtaposées ou dans la forme palinodique. Sur vingt-sept membres, deux seulement ne sont pas des tétrapodies. Cette particularité doit être notée dans une tragédie dont les parties chorales font usage, selon l'antique manière, de cola de longueur inégale, et ont, pour cette raison, le caractère orchestique. On peut en conclure qu'il y avait bien réellement à cette époque deux phrases musicales distinctes, l'une pour le chant choral, l'autre plus spécialement employée dans les chants de l'acteur. Il faut remarquer toutefois que la partie du commos à laquelle le chœur et l'acteur prennent une part à peu près égale, a conservé quelque chose de l'allure orchestique[1].

Dans le premier comma, il y a opposition, quant à la forme musicale, non seulement entre les vers

[1] **Comma A. Dionysos :** ∪ ∪ ∪ | — ∪ | ⊔ | — ∧ ||
∪ | — — | — — | ⊔ | — ∧ ||
Chœur : ∪ ∪ ∪ | ⊔ | ∪ ∪ ∪ | ∪ ∪ ∪ || ∪ ∪ ∪ | ∪ ∪ ∪ | — ∪ | — ∧ ||.
Dionysos : ∪ | — ⊥ | — ∪ ∪ | ⊔ | — ∧ ||
∪ ∪ ∪ | — ∪ ∪ | ⊔ | — ∧ ||.

attribués à l'acteur, mais encore entre les éléments dont ils sont formés. Les cola 577-581, 576-580 sont nettement opposés. Or cette forme souligne avec une grande précision l'opposition des pensées. L'exclamation ἰὼ Βάκχαι, ἰὼ Βάκχαι s'oppose à ἰὼ ἰὼ πάλιν αὐδῶ, et la concordance n'est pas moins sensible entre les deux parties : κλύετ' ἐμᾶς κλύετ' αὐδᾶς et : ὁ Σεμέλας Διὸς παῖς [1]. Les deux appels de Dionysos encadrent avec une symétrie étroite l'interrogation du chœur, et cette période antithétique tranche sur la simplicité toute mélodique du reste du commos.

Je ferai remarquer aussi que la partie chantée par le chœur est, même au point de vue poétique, toute empreinte du caractère monodique. Il faut noter les répétitions de mots et l'accumulation de mots musicalement semblables, qui sont un des caractères distinctifs du style d'Euripide dans le chant du virtuose[2].

Iphygénie à Aulis, 1475-1531.

A Iphigénie.
B Chœur. Iph. Chœur Iph.
Γ Chœur.

[1] Il ne faut pas perdre de vue que, dans la période lyrique des Grecs, la valeur métrique des vers est subordonnée à leur valeur musicale. C'est la mélodie qui est l'essentiel, et on ne peut admettre que l'identité métrique de deux cola opposés ou parallèles ne fût pas appuyée par une même phrase musicale.

[2] V. les vers 582, 584, 600, 601.

Ce chant est-il un commos ou une monodie suivie d'un commos ? Cette dernière hypothèse parait plus vraisemblable. Si l'on considère le chant tout entier comme un ensemble thrénétique, il faut remarquer que c'est le seul cas où la monodie précède le chant dialogué entre le chœur et l'acteur. Dans tous les autres commoi qui contiennent une monodie, cette partie sert de *finale*, et cette disposition est plus naturelle En général, le mouvement devient de plus en plus rapide ; c'est, ordinairement, l'acteur dont l'émotion s'accroît, et ces deux causes réunies déterminent le chœur à s'effacer progressivement. Les choreutes, quelque exercés et habiles qu'on les suppose, sont tenus à une certaine modération ; seul le virtuose est capable, dans l'exécution, d'un mouvement très rapide.

Quoi qu'il en soit la première partie présente tous les caractères de la monodie[1]. La symétrie n'en est pas facile à saisir ; cependant la même phrase s'y présente à trois reprises[2], et comme elle se trouve chaque fois à une place importante, on peut la considérer comme le motif principal du chant, ou tout au moins comme donnant à l'ensemble son caractère. Elle termine d'abord le

[1] Vv. 1475-1492.

[2] V. 1479 : – ∪ | – ∪ | ⊔ | – ∧ || ; v. 1480 : ∪ | – ∪ | – ∪ | ⊔ – ∧ || ; v. 1531 : – ∪ | – ∪ | ⊔ | – ∧ ||.

premier comma[1], ou, si l'on considère la monodie tout entière comme ne formant qu'un seul couplet, elle sert de conclusion à la première phrase, elle reparait en tête de la deuxième, et termine la dernière. Les vers 1530, 1531 peuvent être considérés comme en dehors du chant[2]. C'est une sorte de point d'orgue qui sert de transition entre la partie monodique et le chant dialogué qui suit. Les deux premières mesures de chaque membre, syncopées, paraissent indiquer qu'ils étaient chantés dans un mouvement plus lent. Elles facilitaient ainsi le passage du *tempo* de la monodie, où de nombreuses mesures résolues indiquent que c'était un allegro, au chant commatique, d'une métrique plus calme.

La phrase type ne reparaît pas une fois dans le commos.

[1] Division de J.-H. Schmidt, p. cccv.

[2] La jeune fille invoque sa patrie. Cette dernière phrase provoque les chants du chœur.

RÉSUMÉ

Si nous embrassons d'un regard la route que nous venons de parcourir, nous serons frappés non-seulement de la longue fidélité que les poètes musiciens de la tragédie, et Euripide lui-même, gardèrent à la forme strophique, mais aussi et surtout de la régularité avec laquelle se transforma le chant commatique. Les libertés les plus hardies qu'Euripide prit à cet égard ne paraissent telles que si on les considère séparément ; il est incontestable que le commos d'*Oreste* ou celui d'*Hélène* devaient paraître fort audacieux aux amateurs de l'ancienne musique, à ceux qui, préoccupés avant tout de conserver les formes artistiques dans leur pureté primitive, ne voyaient et ne pouvaient voir dans ces innovations que le renversement de l'antique discipline. Mais si on les rattache à ce qui précède, on est plutôt tenté de les juger timides. Car, ainsi que nous l'avons déjà remarqué, chaque forme nouvelle est un progrès sur la précédente, mais l'évolution s'est accomplie d'une manière insensible, au point

qu'il est quelquefois malaisé d'apercevoir en quoi deux formes voisines diffèrent.

Ainsi la forme strophique, dont on a essayé de dissimuler la raideur par les combinaisons les plus diverses et les plus ingénieuses, a abouti à la orme libre. Le premier commos diffère peu, dans sa forme essentielle, du chant d'ensemble ; le commos libre se rapproche plutôt de la monodie, dont il a subi l'influence en plus d'un cas. D'ailleurs, ce terme de forme libre n'entraîne pas avec lui l'idée de liberté complète et d'incohérence, comme on serait tenté de le croire, si on s'en tenait aux appréciations des adversaires d'Euripide. Nous avons vu que certains commoi écrits dans la forme non strophique reproduisaient la forme primitive. Si deux commata se correspondent, si les idées qui y sont exprimées sont parallèles ou opposées, ne faut-il pas voir là un souvenir de la strophe et de l'antistrophe du commos primitif? Nous avons même retrouvé [1] un commos de forme libre où se reconnaît la forme mésodique. La liberté que le poète a prise en pareil cas consiste à n'avoir pas reproduit exactement dans le comma que j'appellerai antistrophique le dessin de celui auquel il s'oppose ; il a varié très légèrement la forme du second, assez pour qu'il n'y ait pas antistrophe au vrai sens du mot, assez peu

[1] *Bacchantes*: 1031-1042.

pour qu'une étroite parenté unisse les deux couplets. Dans les thrènes dont la forme générale ne nous permet pas de songer à une division pareille, nous avons remarqué qu'un motif caractéristique donnait au chant l'unité nécessaire à toute œuvre d'art ; l'impression générale qui se dégage des chants de ce genre est alors produite par une phrase mélodique type, qui, revenant aux places importantes du chant, ne peut laisser aucun doute sur l'intention du musicien et sur la signification générale du morceau. Le commos le plus caractéristique à cet égard est celui des *Troyennes*[1]. Enfin, lorsque deux parties de forme et d'objet tout à fait différents se succèdent dans le même commos, le poète a presque toujours ménagé la transition par un mélange habile de mesures diverses ou par une gradation du mouvement dont la métrique permet presque toujours de se rendre compte. Ces deux derniers procédés, purement musicaux, constituent une des innovations les plus importantes d'Euripide.

Toutes ces transformations coïncident, comme nous l'avons remarqué, avec les progrès de la musique grecque ; chacune d'elles marque un effort tenté par l'art des Hellènes pour se dégager des formes de la danse. Est-ce à dire que la musi-

[1] 1287-1302.

que s'est définitivement séparée de la danse, et que, après en : voir longtemps supporté le joug, elle l'a secoué pour jamais vers la fin du ve siècle ? Oui, si l'on ne songe qu'à la danse primitive, à la danse nationale des Grecs, qui avait inspiré les premiers chants de la tragédie, et qui continua longtemps encore d'imposer ses formes à la lyrique. Mais il ne faut pas oublier que, dans la tragédie au moins, la danse elle-même s'était beaucoup transformée dès l'époque des débuts de Sophocle. Déjà chez ce poète, il y a des chants choraux qui demandent une danse plus vive[1]. La vivacité peut bien être symétrique, et elle n'est pas exclue des chants écrits dans la forme strophique, mais elle fait pressentir la transformation prochaine de la danse d'ensemble, dont le caractère essentiel est la symétrie ; elle forme la transition entre la danse chorale et la danse asymétrique.

Il va sans dire que les chants de la scène n'étaient pas dansés, au sens ordinaire de ce mot. Toutefois, comme la danse mimétique avait été

[1] Bergk. *Litt. grecque*, III, p. 164. La peinture fournit à ce sujet quelques indications. Le vase François (VIe siècle) et une amphore du IIIe siècle représentent une espèce de farandole ; mais la première est plutôt une marche rythmée, lente et noble ; la deuxième est une course rapide : « Les coureurs ou danseurs ont les bras étendus, les mains enlacées ». (Emmanuel. *Essai sur l'orchestique ancienne*).

longtemps avant cette époque cultivée par les Grecs, comme elle était un art au même titre que l'autre, l'acteur y avait trouvé des ressources qu'il n'aurait eu garde de négliger, et c'est dans les chants de la scène qu'il pouvait les utiliser, ces chants lui donnant l'occasion de faire briller son talent d'acteur pathétique comme son talent de virtuose[1]. Or il ne peut être question de symétrie dans la danse mimétique, dont les mouvements sont aussi capricieux et divers que les choses qu'ils doivent accompagner[2]. Enfin lorsque le culte asiatique de Bacchus se fut introduit en Grèce[3], il modifia non seulement les conceptions et les cérémonies religieuses des Grecs, mais encore l'art de la danse. L'orchestique dionysiaque devint prépondérante. Or, tandis que dans la danse grave, dans la danse hellénique, les mouvements sont toujours modérés[4], la danse bachique, au contraire, est caractérisée par l'exagération

[1] Cf. Westphal, *Rhythmik*, p. 35. La monodie tragique se distingue de la monodie lyrique par la présence de la mimique (ὑποκριτική). Bergk. *Litt. grecque* III, p. 140. Cf. Eurip. *Phén.*, 301 et suiv. *Oreste*, Monodie de l'esclave phrygien, 1369 et suiv.

[2] Ce genre de danse se développa surtout à l'époque de la guerre du Péloponèse. Cf. Platon, *Lois* VII, 815 c.

[3] Voir Decharme, *Euripide*, p. 540 et *Mythologie de la Grèce antique*, Chap. sur Dionysos.

[4] Voir Emmanuel. *Essai sur l'orchestique ancienne* : « A peine la tête des danseurs s'incline, et le corps reste toujours droit ; leurs genoux ne fléchissent pas. »

des mouvements et des poses ; la tête se renverse, le corps se cambre d'une façon bizarre, la tête et le corps s'infléchissent en avant, les danseurs se livrent aux improvisations de la plus extravagante fantaisie[1]. C'est en un mot la danse arrythmique. Ce changement, il est vrai, ne fut définitif que plus tard ; mais il ne s'est pas accompli tout d'un coup, et, vraisemblablement, il se préparait déjà vers la fin du ve siècle. A cette époque, l'art tout entier avait manifesté une tendance à s'affranchir de la loi de symétrie, non seulement la musique et la danse, mais l'architecture elle-même et la sculpture. « Bien avant la fin du ve siècle on voit déjà poindre l'évolution qui entraînera l'art dans une voie nouvelle. A vrai dire, la fin du ve siècle est une période de transition[2] ».

Pour ce qui est de la danse, la vivacité, même symétrique, y avait été introduite par la danse bachique. Les passages d'où l'on peut conclure à une orchestique plus vive que la grave emméléia

[1] Cf Athénée, XIV, p. 628 e : ὥστ' εἴ τις ὀρχοῖτ' εὖ, θέαμ' ἦν· νῦν δὲ δρῶσιν οὐδὲν, ἀλλ' ὥσπερ ἀπόπληκτοι στάδην ἑστῶτες ὠρύονται. Columelle, XII, 2 : *dissonum quiddam ac tumultuosum*.

[2] Max Collignon : *Histoire de la Sculpture grecque*, II, p. 3. C'est ainsi que le sculpteur qui avait représenté sur le fronton oriental du Parthénon la naissance d'Athéna avait supprimé la figure centrale, afin d'éviter une symétrie trop rigoureuse. V. Collignon, II, p. 21, fig. 7. « C'était une rupture complète avec la loi de symétrie, si pieusement respectée par les maîtres archaïques ».

se rapportent, soit directement, soit par suite d'une comparaison, à la danse de Bacchus[1]. Donc, après s'être séparée de la danse, parce que celle-ci contrariait sa tendance à l'imitation, la musique se trouvait de nouveau d'accord avec elle et en recevait une impulsion nouvelle. Il semble que tout s'était réuni pour justifier cet affranchissement contre lequel s'élèvent les admirateurs de l'art primitif.

[1] Sophocle, *Ajax*, 698 : ὅπως μοι Νύσια Κνώσί ὀρχήματ' | αὐτοδαῆ ξυνῶν ἰάψεις.
Trachiniennes. 218 et suiv. ; ἰδού μ' ἀνατάρασσει | εὐοῖ μ' ὁ κισσὸς | ἄρτι βακχίαν ὑποστρέφων ἅμιλλαν. . . .

Les Chants alternés

I. Chants alternés antistrophiques.
1° Chants épirrhématiques.
2° Chants entièrement lyriques.
II. Chants alternés alloiostrophiques.
1° Chants épirrhématiques.
2° Chants semi-épirrhématiques.
3° Chants entièrement lyriques. [1]

Si la forme strophique s'est conservée longtemps dans les commoi, il n'en est pas de même pour les chants alternés. En effet, sur les cinquante et un commoi, trente-huit sont coulés dans le moule traditionnel, treize seulement sont écrits dans la forme libre ; et sur les vingt-cinq appartenant aux tragédies d'Euripide, douze ont conservé entièrement ou en partie la forme antistrophique. Au contraire, les dix-sept chants alternés qui nous sont parvenus se divisent en sept strophiques et

[1] Il y a un trio mésodique de Sophocle dans les *Trachiniennes* : 1005-1043 et un duo appartenant au genre mixte, également de Sophocle, dans *Electre* : 1232-1287. Comme je n'étudie pas les chants alternés de la tragédie, mais seulement les innovations musicales qui y ont été introduites à l'époque d'Euripide, je ne m'arrêterai pas sur ces deux chants, et je renvoie à Masqueray. op. cit., pp. 225 suiv. 233 suiv.

dix alloiostrophiques. On voit que la proportion est loin d'être la même. De plus sur les quatorze duos d'Euripide, il n'y en a que trois qui soient écrits dans la forme traditionnelle ; encore faut-il ajouter que huit tragédies de ce poète n'ont ni duos ni trios. [1]

La raison de cette différence est facile à saisir. La danse, — je ne parle que de la danse hellénique où la symétrie est de règle — a pu exercer longtemps une influence sur le chant thrénétique, parce que le chœur y prend part, et que par là ce chant se rattache encore au stasimon [2]. Mais quelle influence pouvait-elle avoir sur les duos et les trios d'acteurs qui, dès le début, ont dû manifester une tendance très nette à l'imitation ? On se demande même comment les chants de ce genre n'ont pas été tout de suite écrits dans la forme libre. La symétrie strophique dans les chants d'acteurs est un véritable contre-sens, puisque la strophe et l'antistrophe sont en réalité non pas des formes musicales, mais des formes orchestiques. On ne conçoit un chant écrit de cette manière que si l'on pense qu'il pourrait à la rigueur

[1] *Médée, Hippolyte, Héraclides, Suppliantes, Electre, Oreste, Iphigénie à Aulis, Bacchantes.*

[2] Le souvenir du stasimon est bien affaibli dans certains commoi, et le chœur y joue un rôle si effacé que c'est à peu près comme s'il en était exclu.

être chanté pendant une danse ou, tout au moins, par un ensemble de personnes qui, en d'autres circonstances, se réunissent pour danser en chantant. Mais les chants alternés, comme les monodies, excluent toute idée de danse, et, par suite, appellent naturellement la forme libre.

II. Chants Antistrophiques [1]

Les deux premiers duos que présentent les tragédies d'Euripide sont antistrophiques et épirrhématiques. Ici, comme dans le commos, l'épirrhème convient au personnage dont l'émotion est moins vive, [2] et, de plus, il contribue, comme nous l'avons remarqué, à accentuer la symétrie du chant.

Alceste : 244-279.

A. Alceste α Admète. A' Alceste. α' Admète.
B. Alceste β Admète. B' Alceste. β' Admète.
Γ Alceste. γ' Admète.

Nous avons vu que le chant commatique de forme libre conservait, sous une apparente irrégu-

[1] Euripide : *Alceste* : 244-279 ; *Andromaque* : 501-544.

[2] La douleur d'Admète, quelque vive qu'elle soit, ne saurait sans une sorte d'inconvenance s'exprimer dans une forme aussi pathétique que celle d'Alceste qui va mourir. C'est pourquoi Euripide a fait chanter son héroïne, tandis que le personnage secondaire se contente de la déclamation épirrhématique.

larité, une certaine symétrie, par la présence aux endroits importants d'un thème caractéristique. Ce duo d'*Alceste* nous offre un exemple du contraire. Ici, en effet, le poète musicien, tout en s'astreignant à la forme strophique, a su, par de légères et ingénieuses variations, dissimuler la raideur d'une symétrie trop étroite.

Avant de mourir, Alceste, selon la coutume des héros grecs, adresse ses adieux à la terre, à la lumière du jour, au palais où elle a vécu. Des idées semblables sont exprimées dans la strophe et dans l'antistrophe A A' qui non-seulement sont métriquement identiques (l'antistrophe reproduit la strophe avec une rigoureuse exactitude) mais encore sont formées de mots musicalement semblables. Les vers 245, 249 sont remarquables à cet égard :

οὐράνιαί τε δῖναι νεφέλας δρομαίοο —
νυμφίδιοί τε κοῖται πατρώας Ἰωλκοῦ. —

Mais aussitôt l'idée de la mort se présente ; l'infortunée croit voir le nocher, la main appuyée sur le gouvernail de la barque, et Hadès la regardant de ses yeux sombres. Les deux mots Χάρων et ῞Αιδας renferment donc l'idée essentielle du deuxième groupe de strophes, et le poète les a mis aux deux places importantes du vers. Mais pour bien marquer que le trouble et l'agitation

d'Alceste deviennent plus pressants d'un moment à l'autre, tandis que dans la strophe B le mot Χάρων termine le premier colon du 2° vers, Ἀΐδας dans l'antistrophe B' est à la fin du vers, et ce mot prend par là une importance et une signification plus grandes. De plus, pour exprimer avec plus de précision l'excès du trouble de son héroïne, il a modifié le mouvement de l'antistrophe qui était chantée peut être un peu plus vite que la strophe. C'est ainsi que, dans le second vers de B, la 2e et la 4e mesures ont une longue qui alourdit légèrement le mouvement et le retarde un peu, (∪ ∪ >|. . .|– >|), tandis que la phrase se presse au contraire dans l'antistrophe, où ces deux longues ont été remplacées par des brèves (∪ ∪ ∪|. . .|– ∪) ; et ainsi l'antistrophe, tout en restant métriquement semblable à la strophe, facilite le passage de A A' à l'épode, qui est comme un « finale » monodique du chant tout entier. Cette dernière partie, plus passionnée que ce qui précède, était certainement chantée dans un mouvement plus rapide.

On voit quel instrument admirable était entre les mains d'un poète habile ce lyrisme grec, d'une sensibilité telle qu'on pouvait lui faire exprimer les variations les plus légères, les plus subtiles nuances du sentiment.

Ce duo pourrait aussi bien d'ailleurs être con-

sidéré comme une monodie, dont les différentes parties seraient interrompues par les épirrhèmes d'Admète ; il présente tous les caractères de la monodie, non-seulement dans la dernière partie, qui est de style monodique, mais dans son ensemble, par la progression du sentiment et l'accélération du « tempo »

Andromaque : 501-544

A. Andr. Mol. And. Mol. And. Mol α Ménelas.
A' Andr. Mol. And. Mol. And. Mol. α' Ménelas.

C'est un trio, dont deux personnages, Andromaque et Molossus, chantent les parties lyriques, et le troisième les deux systèmes anapestiques. Il n'offre d'ailleurs rien de particulier.

b *Chants entièrment lyriques*[1]

Troyennes : 577-606

A Andromaque. Hécube. A. H. A.H. A. H. Andromaque
A' Hécube. Andromaque. H A. H. A. H. A. Hécube.
B. Androm que. Hécube. Andromaque.
B'. Hécube. Andromaque. Hécube.
Γ. Andromaque.
Γ'. Hécube.

[1] Eschyle, *Sept contre Thèbes* : 901-1004 ; Euripide, *Troyennes* : 577-606.

Je rappellerai après d'autres[1] que l'ordre des personnages est interverti dans les strophes et dans les antistrophes, et que la symétrie est par là légèrement rompue. Mais il faut surtout remarquer que la symétrie strophique n'est pas la seule de ce chant : il y en a une autre, plus expressément musicale. Six vers sur neuf[2] dans les deux premières couples de strophes se terminent ainsi : – ◡ | ⊔ | – ^ ||, et cette monotonie voulue donne aux plaintes d'Andromaque et d'Hécube un caractère expressif d'accablement.

Je ferai observer aussi que sur ces six vers, quatre rappellent que Troie est détruite et que les princesses vont être emmenées en esclavage[3] ; et ces deux formes de leur infortune sont si complètement semblables pour les malheureuses, que, dans la première couple de strophes, le poète les a mises en parallèle aux places correspondantes de la strophe et de l'antistrophe, de façon qu'étant traduites par la même phrase musicale, le parallélisme en apparaisse plus nettement. Enfin, si l'on considère que les deux strophes finales rr'

[1] J. H. Schmidt, *Die Monodien*, p. CDLXXIV, Masqueray, p. 232.

[2] V. 577, 78, 81, (antistrophe : 582, 83, 86), 587, 88, 90 (antistrophe : 591, 92, 94).

[3] V. 577 : Ἀχαιοὶ δεσπόται μ' ἄγουσιν ; v. 581 : . . . . . πρίν ποτ' ἦμεν ; v. 582 : Βέβακ' ὄλβος, βέβακε Τροία ; v. 586 : πόλεος — ἄκαπνοῦται.

se détachent du reste par le rythme, par la structure des phrases qui les composent et par ce fait surtout qu'elles sont chantées chacune par un seul personnage, tandis que les deux couples précédentes sont très morcelées, rien n'empêche de les regarder comme un « finale » monodique, ou même comme un chant nouveau[1], et, dans ce cas, l'on sera frappé du soin qu'a pris le poète de résumer le contenu littéraire de la première partie du chant dans un vers [2] qui en est la conclusion, et dans lequel il a reproduit le thème fondamental.

Troie est détruite ; il n'y a plus désormais pour les femmes troyennes aucun espoir de bonheur. Telle est l'idée générale non-seulement de ce duo, mais de la tragédie tout entière, et ce thème sera repris et développé dans le commos entre Hécube et le chœur [3]. Or il se trouve que, dans ce thrène, les phrases où cette idée est exprimée, toutes semblables, ont la même terminaison que celle du duo que nous venons d'étudier. Y a-t-il là une coïncidence fortuite ? Faut-il y voir au contraire une intention musicale ? Dans ce cas, il y

[1] J. H. Schmidt. *Die Monodien*, p. CDLXXIV, CDLXXVI.

[2] V. 594. Hécube :

κοίμισαί μ' ἐς Ἅιδου.

— ◡ | — ◡ | ⊔ | — ˙ ||.

[3] 1287-1301. Voir plus haut, pages 127 et suiv.

aurait donc un thème fondamental qu'on ne retrouverait pas seulement dans les différentes parties du même chant, mais qui pourrait reparaître par endroits dans le cours de la pièce. C'est une hypothèse que je hasarde, mais que je ne veux pas pousser trop loin, et dont il serait téméraire sans doute de tirer des conséquences : je me borne à constater le fait, qui me paraît intéressant.

II. Chants alloiostrophiques

a. *Chants épirrhématiques* [1]

Les autres chants alternés d'Euripide sont tous alloiostrophiques ; les uns sont épirrhématiques, les autres entièrement chantés. Ces derniers sont au nombre de trois seulement. La musique grecque n'a pas connu le véritable duo, je veux dire le chant dans lequel deux virtuoses jouent un rôle également important. Cette forme d'art n'est pas possible en dehors de l'harmonie ; l'alternance de deux voix qui se font entendre successivement sans se mêler jamais dans un harmonieux ensemble risquerait d'être monotone ; les anciens ont évité la monotonie par le mélange du chant proprement dit et de la déclamation mélodrama-

[1] Euripide, *Andromaque* : 825-865 ; *Héraclides* : 1178-1213 ; *Phéniciennes* : 103-192. *Troyennes* : 219-291.

tique, mais cette alternance ne saurait constituer un duo, au sens propre du mot[1], et c'est par un abus de langage qu'on se sert de ce terme. J'ai déjà dit qu'Aristote ne distinguait pas les duos des monodies. Cette distinction ne pouvait être faite. En effet, l'art grec n'a connu que deux genres de musique vocale, le chant choral et la monodie ; toute autre disposition n'est qu'une variété de l'une ou de l'autre de ces deux formes.

Troyennes : 219-291

Α. Hécube.	α. Talthybios.	Β. Hécube.	β. Talthybios.
Γ. Hécube.	γ. Talthybios.	Δ. Hécube.	δ. Talthybios.
Ε. Hécube.	ε. Talthybios.	Ζ. Hécube.	ζ. Talthybios.
Η. Hécube.	η. Talthybios.	Θ. Hécube.	θ. Talthybios.
Ι. Hécube.	ι. Talthybios.	Κ. Hécube.	κ. Talthybios.
Λ. Hécube.	λ. Talthybios.	Μ. Hécube.	μ. Talthybios.
Ν. Hécube.	ν. Talthybios.	Ξ. Hécube.	

Ce chant allterné ne donne lieu à aucune observation particulière. Hécube interroge le héraut sur le sort qui est réservé aux captives troyennes ; elle chante, ce qui peut paraître assez singulier ; Talthybios lui répond froidement en trimètres ; il a encore moins de raisons de chanter. La seule

[1] Je ne puis considérer comme rentrant dans le genre du duo certaines parties, d'ailleurs fort courtes, chantées à l'unisson par deux personnages. Ainsi, dans les Sept (961-1002) Antigone et Ismène, à trois reprises, chantent à l'unisson.

symétrie qu'on puisse relever dans ce duo consiste dans l'alternance régulière du chant et de la déclamation. Talthybios répond chaque fois par un trimètre.

Andromaque : 825-865

Nauck considère comme antistrophique non-seulement les commata A B, ce qui serait admissible à la rigueur, les différences qui distinguent ces deux couplets étant extrêmement légères, mais même Γ Δ, ce qui est difficile à admettre, même avec les corrections qu'il propose. Ce duo entre Hermione et la nourrice est alloiostrophique d'un bout à l'autre, et il n'y a pas de raison pour qu'il n'en soit pas ainsi, les sentiments qu'exprime l'héroïne étant presque aussi violents et désordonnés au commencement qu'à la fin.

A. Hermione α. Nourrice. B. Herm. β. Nourr.
Γ. Hermione γ. Nourrice. Δ. Herm. δ. Nourr.
E. Hermione ε. Nourrice. Z. Herm. ζ. Nourr.
H. Hermione.

Le chant se compose de 7 commata ; la nourrice débite un trimètre après chacun des cinq premiers, deux après le sixième ; elle se tait à partir de ce moment. L'alternance irrégulière du chant et des épirrhèmes peut donc déjà permettre une division. La première partie contiendrait les

quatre premiers commata, suivis chacun d'un trimètre déclamé ; la deuxième partie contient les deux suivants : la dernière est une monodie. Mais cette division est artificielle ; il faut en chercher une autre plus musicale, qui nous est fournie non par la présence d'un motif caractéristique, mais par l'effacement progressif de certains mètres, qui finissent par être remplacés par d'autres. Il y a en effet d'abord des logaèdes seuls, puis des logaèdes avec des dochmiaques, enfin des dochmiaques seuls. La façon dont ces mètres se combinent et, à la fin, la prédominance du dochmiaque, marque un excès d'agitation du commencement à la fin.

I. Commata Α et Β. Ces deux couplets forment l'introduction du chant ; ils sont presque exactement semblables.

II. Commata Γ et Δ. Le dochmiaque, qui est le mètre de l'agitation, apparaît dans le deuxième comma.

III. Commata Ε et Ζ. Les dochmiaques deviennent prépondérants.

IV. Comma Η. C'est la monodie finale.

J. H. Schmidt [1] divise ce dernier couplet en deux parties :

1° 851-856, dochmiaques.

2° 857-860, anapestes dactyliques.

[1] J. H. Schmidt *Die Monodien*. p. XXXVII.

Les anapestes ne sont pas seulement un rythme de marche ; ils sont souvent employés pour le récitatif et trouvent leur place dans les passages intermédiaires ; ils facilitent la transition du chant agité au dialogue.

Hercule furieux. 1178-1213

Ici encore les parties lyriques et les épirrhèmes alternent régulièrement et voici le dessin du chant dans son ensemble :

Α. Amphitryon. α. Thésée. Β. Amphitryon. β. Thésée.
Γ. Amphitryon. γ. Thésée. Δ. Amphitryon. δ. Thésée.
Ε. Amphitryon. ε. Thésée. Ζ. Amphitryon. ζ. Thésée.
Η. Amphitryon. η. Thésée. Θ. Amphitryon. θ. Thésée.
Ι. Amphitryon. ι. Thésée. Κ. Amphytrion.

Mais si nous jetons un regard sur les diverses parties de ce chant, nous verrons qu'elles sont loin d'avoir la même valeur musicale.

Amphitryon apprend à Thésée qu'un malheur s'est abattu sur eux. C'est l'introduction.

1re partie : Α. α. Β. β.

Hercule a tué ses enfants. Cette idée est exprimée à deux reprises (Komma Γ et Komma Η.) Entre ces deux couplets, l'émotion a gagné Thésé lui-même qui, s'il ne chante pas, est du moins troublé au point qu'il ne peut prononcer un tri-

mètre entier. L'accablement et la douleur d'Amphitryon s'expriment par des tétrapodies dont la régularité monotone donne à cette partie du chant une lourdeur tout à fait en situation.

2me partie : Γ Amphitryon.
γ Thésée. Δ Amphitryon.
δ Thésée. E Amphitryon.
ε Thésée. Z Amphitryon.
ζ Thésée.
H Amphitryon.

Nous avons déjà vu dans les commoi de forme libre une symétrie semblable, où nous avons crû retrouver la forme mésodique. Les commata Γ et H, qui expriment la même idée, encadrent ici le dialogue entrecoupé des deux personnages, qui est le morceau le plus important de cette partie du duo, de la même manière que la mésode, qui est la partie capitale dans les chants mésodiques antistrophiques, est encadrée par la strophe et l'antistrophe. Mais, comme je l'ai déjà fait remarquer, il ne faut pas songer à trouver dans les deux commata opposés, la régularité absolue de la strophe et de l'antistrophe. Il suffit que ces deux couplets se ressemblent beaucoup. La seule différence qui les distingue, c'est que le deuxième, au lieu d'être formé de deux dimètres dochmiaques, est composé de deux trimètres. Et, par

là encore, le poète a trouvé le moyen de serrer de plus près la nature. Tandis que dans le comma Γ, Amphitryon désigne le meurtrier par ces seuls mots : Οὑμὸς ἶνις τάλας τεκόμενος, dans H, il l'appelle avec une emphase admirative bien naturelle à un père : ὁ πολύπονος, ὃς ἐπὶ δόρυ γιγαντοφόνον ἦλθεν σὺν θεοῖσι Φλεγραῖον εἰς πεδίον ἀπιστάς[1]. Sa tendresse pour un fils qui a fait de si grandes choses est plus forte que sa douleur, et il espère, sans s'en rendre compte peut-être, en rappelant combien fut glorieuse la vie du héros, atténuer un peu cet acte d'incompréhensible folie.

3me partie : η Thésée.
Θ Amphitryon.
θ Thésée.
I Amphitryon.
ι Thésée.

Hercule revenu à lui est le plus malheureux des hommes ; il est honteux de son acte ; il baisse les yeux et se voile le visage. Les commata Θ et I sont exactement semblables.

4e partie : K Amphitryon.

Dans un finale passionné et d'allure monodique, Amphitryon supplie son fils de contenir cette fureur de lion sauvage, de ne pas accumuler malheurs sur malheurs.

[1] Vv. 1182, 1189-90.

Phéniciennes: 103-192.

A Ant. α Pédagogue.	B Ant. β Pédagogue.
Γ Ant. γ Pédagogue.	Δ Ant. δ Péd. Ant. Péd.
E Ant. ε A. Péd.	Z Ant. ζ Péd. Ant. Péd.
H Ant. η Péd.	Θ Ant. θ Pédagogue.
I Ant. ι Ant. Péd. Ant.	K Ant. κ Péd. Ant. Péd.
Λ Ant. λ Ant. Péd.	M Ant.

Je me borne à reproduire ici le dessin de ce chant alterné entre Antigogne et le Pédagogue, et je renvoie pour les détails à l'étude que M. Masqueray lui a consacrée[1].

Je ferai remarquer seulement que la liberté avec laquelle alternent les dochmiaques, les membres dactyliques, les logaèdes, tout irrégulière qu'elle soit, ne devient jamais de la confusion. Les changements de mètre marquent avec une vivacité expressive la multiplicité des sentiments qui se pressent dans l'âme de la jeune fille. Sa frayeur, à la vue de l'innombrable armée qui couvre la plaine, sa curiosité naïve, la tendresse émue et touchante qu'elle montre pour un frère malheureux, tout cela est rendu avec une fine précision. Ce duo est un chant de forme libre dans toute l'étendue de ce terme. N'oublions pas que la tragédie des *Phèniciennes* est une des dernières pièces d'Euripide, et que le lyrisme du poète n'a cessé

[1] Masqueray, p. 240.

de se transformer dans le sens de la liberté et de l'imitation. Il faut dire aussi que la tragédie grecque était devenue vers la fin de la vie d'Euripide quelque chose de tout à fait comparable à notre opéra.

b. Chants semi-épirrhématiques[1]

Ion : 1439-1509.

Α Créuse. α Ion. Β Créuse. β Ion.
Γ Créuse. γ Ion. Δ Créuse. δ Ion.
Ε Créuse. ε Ion. Ζ Créuse. ζ Ion.
Η Créuse. η Ion. Θ Créuse. θ Ion.
Ι Créuse. ι Ion. Κ Créuse. κ Ion.
Λ Créuse. λ Ion. Μ Créuse. μ Ion.
Ν Créuse. ν Ion. Ξ Créuse. ξ Ion.
Ο Créuse. ο Ion. Π Créuse. Ρ Ion.
Σ Créuse.

S'il y avait dans ce commos un motif musical caractéristique, il est impossible de le découvrir. La liberté très grande avec laquelle se succèdent les phrases diverses, et le désordre presque qui mêle dans une même période des mètres différents, interdisent, en l'absence de la mélodie, toute hypothèse à ce sujet. Pendant la plus grande partie du chant, les trimètres épirrhématiques

[1] Euripide : *Ion* : 1439-1509 ; *Iphigénie en Tauride* : 827-849 ; *Hélène* : 625-697.

d'Ion succèdent régulièrement aux phrases musicales de Créuse, mais c'est la seule symétrie qu'on puisse découvrir dans ce chant. Lorsqu'enfin l'émotion de Créuse a gagné le jeune homme, il chante comme sa mère, et tout ce qu'on peut dire, c'est que cette partie finale (Commata Π, Ρ, Σ), réunissant les principaux mètres et les phrases qui, dans ce qui précède, peuvent être regardées jusqu'à un certain point comme caractéristiques, devait, en résumant l'ensemble du commos, laisser à l'auditeur une impression moins confuse.

L'influence que l'émotion du personnage principal exerce sur le calme de son partenaire peut se manifester de plusieurs façons. Ou bien, comme nous l'avons vu[1], le personnage le moins ému, après avoir pendant une partie du chant récité des trimètres entiers, ne prononce plus que des fragments de trimètres ; l'émotion le gagne et lui coupe la parole[2] ; ou bien, si les deux person-

[1] *Hercule Furieux*, 1178-1213.

[2] Peut-être ces fragments de trimètres étaient-ils déclamés d'une façon particulière, par où se faisait sentir la vivacité de plus en plus grande de l'émotion du personnage. De même qu'il y avait une différence entre la déclamation parlée des trimètres du dialogue et la déclamation chantée des trimètres épirrhématiques, (V. Plutarque, *De Musica*, ch. 17 : « On prétend que l'exécution des vers iambiques, *dont les uns se récitent simplement pendant le jeu des instruments, au lieu que les autres se chantent...»)* de même ce dernier mode d'exécution pouvait varier, de façon que le chant ou la déclamation, selon les cas fussent prépondérants. Il semble bien que les fragments de

nages finissent par être également émus, le second se met lui aussi à chanter des vers lyriques. C'est ce qui a lieu dans le duo entre Créuse et Ion.

Iphigénie en Tauride, 827-899

Ce chant est, comme le précédent, semi-épirrhématique. Le personnage principal chante tout le temps. Iphigénie, violemment émue à la pensée qu'elle a retrouvé son frère et qu'elle a failli l'immoler, ne peut pas s'exprimer en trimètres ; Oreste, ému au début pour la même raison, chante comme sa sœur, puis, devenant plus maître de lui, il abandonne le chant et passe à la déclamation mélodramatique ; mais de nouveau la même pensée se présente à son esprit, et il se remet à chanter. Le duo se termine par un finale monodique d'Iphigénie. Le chant se divise donc en deux parties, donc la première peut se subdiviser à son tour en trois parties :

I. 1° A. Iphigénie. B. Oreste.
2° Γ. Iph. γ. Or. Δ. Iph. δ. Or.
E. Iph. ε. Or. Z. Iph. ζ. Or.
3° H. Iphigénie. Θ. Oreste.
II. I Iphigénie.

trimètres que récite Thésée dans le duo précédent, n'étaient pas récités exactement de la même manière que les trimètres entiers du début.

L'opposition est facile à saisir dans la première partie entre les commata AB d'une part et HΘ de l'autre, qui encadrent la partie épirrhématique.

Dans son ensemble, le chant est règulièrement construit, et l'on pourrait voir encore ici une variété de la forme mésodique, chère au lyrisme des Grecs. Il semble que, même dans leurs libertés les plus hardies, les poètes novateurs n'ont pu secouer le joug d'une longue tradition, et que, malgré eux, ils sont restés fidèles aux formes de leurs devanciers. Ils n'ont fait, en somme, dans la plupart des cas, que modifier légèrement la forme primitive, et se sont bornés à faire disparaître ce que cette forme avait de trop rigoureux et de contraire à l'imitation en brisant la symétrie des parties opposées.

L'étude détaillée de la phrase musicale ne permet pas d'arriver à la même conclusion, et il semble que le poète a voulu établir une sorte de contraste entre la régularité de l'ensemble et la physionomie bariolée des phrases qui le composent. Bien que le dochmiaque soit le mètre fondamental de ce duo, les mesures les plus diverses s'y entrelacent avec la liberté la plus complète. Il y a des dimètres dochmiaques, des monomètres, des bacchii, des tripodies choréiques, des pentapodies, tout cela pêle-mêle et jeté pour ainsi dire au hasard de l'improvisation et de la fantai-

sie. Si, dans plus d'un passage, il est possible de dire pourquoi le poète musicien a préféré telle mesure à telle autre, on ne saurait sans tomber dans la subtilité en trouver la raison partout. En résumé, on ne voit pas ici un thème fondamental, une ligne mélodique que l'on puisse suivre avec quelque chance d'arriver à déterminer le caractère musical de ce morceau.

Hélène : 625-697

Ce long duo est un chant de reconnaissance. Hélène et Ménelas se retrouvent après une longue séparation. Mais, ce qu'il y a de plus extraordinaire, c'est que cette femme que Ménelas a devant lui n'est pas celle pour laquelle tant de Grecs ont souffert et sont morts devant Troie. Celle-là est un fantôme créé par Junon ; l'autre, la véritable Hélène n'a jamais été à Ilion[1]. Tel est le sujet de cette étrange fantaisie que les Grecs acceptaient et qui obtint le plus grand succès, puisqu'un an plus tard Aristophane en parodiait certaines parties dans ses *Femmes aux Thesmophories*. Quoi qu'il en soit, on se demande comment il pouvait bien se faire qu'Hélène fut dans le palais de son époux et qu'elle l'eût quitté[2], et,

[1] Comma X : ὅτε μέλαθρα λέχεά τ' ἔλιπον οὐ λιποῦσ' ἐπ' αἰσχροῖς γάμοις.

[2] Cette fable, fort répandue dans l'antiquité, se trouve déjà dans Stésichore.

si le spectateur a quelque peine à accepter cette fable invraisemblable, Ménélas, qui est directement intéressé à la chose, l'accepte plus difficilement encore. Aussi Hélène a-t-elle beaucoup de peine à le convaincre ; la chaleur de sa tendresse, ses embrassements, la joie qu'elle manifeste ne suffisent pas toujours à dissiper la froideur méfiante de son époux. Cela se comprend : outre que Ménélas a raison de montrer quelque incrédulité, il éprouve un vif mécontentement à la pensée qu'il a si longtemps souffert pour un fantôme.

Au reste, ce point délicat accepté, il faut convenir que la partie musicale du drame d'*Hélène* est loin d'être sans valeur [1], et que ce duo est un des morceaux les plus intéressants d'Euripide [2]. Il appartient, comme le précédent, au genre des duos semi-épirrhémathiques. Le personnage le plus passionné et le plus ému chante, tandis que son partenaire passe de la déclamation au chant et

[1] Gevaert, II, p. 547. Un dialogue « tenu à demi-voix » aurait-il été plus en situation ? Ne vaut-il pas mieux au contraire que tout ceci soit chanté ? L'embarras d'Hélène l'empêche de répondre avec précision. Or la parole est plus précise que la musique ; la musique, par son vague même, vient au secours du personnage dans une situation embarrassée.

[2] Il est même probable qu'Aristophane, qui a si violemment attaqué les innovations musicales d'Euripide, imitait ici sa musique. Cette imitation, dont les traces sont visibles en maint passage, enlève beaucoup de leur valeur aux critiques du poète comique. Cf. Masqueray, p. 250. Note 1.

réciproquement. Je n'insisterai pas sur l'art avec lequel le poète musicien a gradué ces alternatives délicates [1], et je me bornerai à quelques observations.

Ce chant alterné, qui n'a pas moins de 72 vers, se compose de trois parties. Dans la première (commata Α à Θ) Ménélas, à deux reprises, abandonne la déclamation épirrhématique et chante comme Hélène. Mais son émotion n'est jamais aussi vive que celle de sa femme, et il semble même ne se laisser toucher qu'à contre cœur; même dans ces rares moments de passion, le souvenir de la situation étrange où il se débat l'empêche de se livrer à la joie avec toute l'ardeur qu'Hélène voudrait lui communiquer, et les phrases qu'il chante sont loin d'avoir la spontanéité et la chaleur de celles auxquelles il répond. Cette différence essentielle entre la passion des deux personnages, le poète a pris grand soin de la marquer, non-seulement en arrêtant presque aussitôt l'élan de Ménélas, mais aussi par le caractère des phrases qu'il lui fait chanter. En effet, sur les trois commata qui lui sont attribués, deux reproduisent presque exactement les deux couplets d'*Hélène* auxquels ils correspondent.

Comma B. Hélène. Ce couplet se divise en

[1] Cf. Masqueray, loc. cit.

deux parties, ou phrases musicales, dont la première est formée de deux tétrapodies choréiques, et la seconde d'un dimètre dochmiaque suivi d'une tétrapodie choréique comme épodikon.

Comma Γ, Ménélas. La réponse de Ménélas est calquée sur le comma précédent, avec cette différence que la tétrapodie choréique est remplacée par une tétrapodie logaédique. Le couplet se termine par un trimètre suivi de cinq bacchii qui annoncent la suite du dialogue et le retour à la pensée qui préoccupe Ménélas. Cette dernière partie peut donc être considérée comme en dehors du couplet et, par suite, ne détruit pas l'équilibre.

La ressemblance est moins étroite entre les commata E (Hélène) et Z (Ménélas). Le couplet de Ménélas est plus froid, son chant est plus contenu ; toutefois, on y retrouve le thème fondamental du précédent : un dimètre dochmiaque suivi d'un monomètre [1].

Les commata H (Hélène) et Θ (Ménelas) ne sont pas symétriques. C'est que le couplet de Ménelas n'est plus, comme les précédents, une réponse à celui d'Hélène ; la pensée qu'il a été le jouet d'un fantôme se présente à son esprit avec plus d'insistance que jamais, et il veut décidément con-

[1] V. 653, 654.

naître tous les détails d'une aussi étrange aventure. Ce couplet est plutôt destiné à ménager la transition entre la première et la deuxième partie.

Cette première partie offre donc le dessin suivant :

A. Hélène. α. Ménelas.
B. Hélène.
Γ. Ménelas.
Δ. Hélène. δ. Ménelas.
E. Hélène.
Z. Ménelas.
H. Hélène.
Θ. Ménelas.

Ici encore, on le voit, la forme libre n'exclut pas toute symétrie. La régularité strophique n'est que dissimulée par l'abandon d'une symétrie rigoureuse et l'imitation y gagne. Si Ménelas reproduisait, dans une antistrophe, la mélodie d'Hélène, il y aurait disproportion entre l'expression et le sentiment. Il n'est pas assez ému pour répéter une phrase musicale qui, sans nul doute, devait être passionnée. Si, au contraire, le comma qui lui était attribué était très différent de celui que chante sa femme le rôle musical de Ménelas acquerrait par là une individualité trop marquée, et dans ce cas encore, mais pour une raison différente, l'expression ne serait plus en harmonie

avec la pensée. Les deux commata que chante ce personnage et dans lesquels il répète à peu près les paroles d'Hélène, ne sont qu'un écho des couplets auxquels il répond, écho provoqué par la violence d'une passion que le malheureux ne partage pas, mais qui est assez forte pour lui inspirer autre chose qu'une froide réponse en trimètres.

La seconde partie (ι à τ) est un simple dialogue entre les deux personnages : Hélène chante ; Ménelas qui veut tout savoir, l'interroge en trimètres. Cependant, lorsqu'Hélène arrive au point délicat de son récit, les questions se pressent, les exclamations se mêlent aux interrogations, et Ménelas chante au lieu de déclamer[1]. Cette hâte, cette sorte de course haletante, ne sont pas seulement marquées par le passage de la déclamation au chant, mais aussi par l'accumulation des brèves, qui correspond, ici comme ailleurs, à une accélération du mouvement. Dans le comma Σ, deux dochmies se suivent, entièrement résolus.

On a donc, pour la deuxième partie, le dessin suivant :

1° I Hélène ι Ménelas.
K Hélène κ Ménelas.

[1] Les Commatas Ο Π, très courts, sont partagés entre Hélène et Ménelas.

1° Λ Hélène λ Menelas.
M Hélène μ Ménelas.
N Hélène ν Ménelas.
Ξ Hélène ξ Ménelas.

2° O Hélène. Ménelas.
Π Hélène. Ménelas..
P. Hélène. ρ. Ménelas.
Σ. Hélène. Ménelas.
T Hélène. τ. Ménelas.

La troisième partie se compose de trois commata, de longueur inégale, dont le dernier et le plus long est attribué à Hélène. C'est un couplet de forme monodique, où les brèves s'accumulent de telle façon qu'on a jusqu'à quatorze et vingt-sept brèves de suite. Dans les chants alternés, comme dans quelques-uns de ses commoi, Euripide aime à mettre dans la bouche de son personnage principal un finale passionné qui en est la conclusion et qui en résume, sous une forme frappante, les caractères essentiels.

Ce finale monodique correspond à l'ensemble *agitato* par lequel se terminent les duos modernes. La musique ancienne, ne connaissant pas l'harmonie, attribue à un seul personnage ce que les musiciens de nos jours font chanter en ensemble aux acteurs qui ont pris part au duo ou au trio.

c. *Duos entièrement lyriques*.[1]

Les trois duos suivants sont entièrement lyriques. L'alternance régulière des parties déclamées et des parties chantées constituait jusqu'à un certain point une symétrie à laquelle le poète renonce. Nous allons voir s'il n'y en a pas une autre, si la distribution des personnages, par exemple, ou le détail de la phrase musicale ne permettent pas, en certains cas, de conclure à la symétrie dans des chants qui, au premier abord, paraissent l'exclure.

Hécube : 154-215.

A.B. Hécube. Γ. Polyxène.
Δ. Héc. Polyx. Héc. E. Polyx. Z. Héc. Polyx. Héc.
H. Polyxène. Θ. Hécube. I. K. Polyxène.

On vient d'annoncer à Hécube que les Grecs avaient décidé d'immoler Polyxène sur le tombeau d'Achille. La malheureuse se lamente et appelle sa fille pour lui annoncer l'affreuse nouvelle.

Nous avons rencontré soit des commoi, soit des chants alternés se terminant par une mono-

[1] Euripide, *Hécube* : 154-215 ; *Phéniciennes* : 1530-1581 ; Ibidhème : 1710-1757.

die. Dans le commos d'*Iphigénie à Aulis* [1], le chant au contraire commence par la monodie. Le duo d'*Hécube* que nous allons étudier en contient deux, l'une au commencement, l'autre à la fin, la première chantée par Hécube, la deuxième par Polyxène. Les pensées qui y sont exprimées sont les mêmes : Hécube gémit sur le sort de sa fille et sur elle-même : Polyxène se lamente à la pensée de sa mort prochaine et en songeant que sa mère devra supporter toute seule le dur fardeau de l'esclavage. Ces deux parties, les plus importantes du chant, sont composées de deux couplets chacune ; le premier couplet de l'une et de l'autre se termine sur le même motif musical : une trétrapodie logaédique suivie d'une tripodie choréique [2].

L'opposition est aussi nette tant au point de vue du sens qu'au point de vue musical entre les commata Γ (Polyxène) et Θ (Hécube).

Γ Polyxène sort de sa tente, attirée par les cris de sa mère, et l'interroge sur la cause de sa douleur.

Θ. Hécube répond à sa fille que les Grecs ont prononcé son arrêt de mort.

On le voit, ces deux couplets se répondent aussi

[1] 1475-1531. Voir plus haut : p. 157.
[2] V. 167, 168 ; 209, 210.

exactement que s'ils se suivaient. Si l'on supprime les commata intermédiaires, les paroles d'Hécube dans le comma Θ répondent, sans que le sens en souffre, à la question de Polyxène. Pour ce qui est de la musique, je ferai remarquer que ces deux couplets sont composés de la même manière, et que la ressemblance des phrases musicales dont ils sont formés souligne le parallélisme des pensées : trois tétrapodies anapestiques.

La partie mésodique de ce chant est composée de quatre commata, dont deux (Δ, Ζ,) sont partagés entre Hécube et Polyxène, tandis que les deux autres (Ε, Η,) sont chantés par la jeune fille. Au point de vue du sens, non-seulement les commata se répondent dans leur ensemble, mais, dans les deux premiers, il y a correspondance même entre les diverses parties qui la composent :

Δ Héc. *Ah ! ma fille* !	Ζ. Héc. *O enfant* ! *enfant d'une malheureuse mère !*
Pol. *Pourquoi ces paroles de mauvaise augure ? Quel sinistre début !*	Pol. *Que vas-tu m'annoncer ?*
Héc. *Hélas ! hélas ! je pleure sur tes jours.*	Héc. *D'un avis unanime, les Grecs veulent t'immoler sur le tombeau du fils de Pélée.*

Si nous entrons maintenant dans le détail des phrases musicales, nous verrons que la corres-

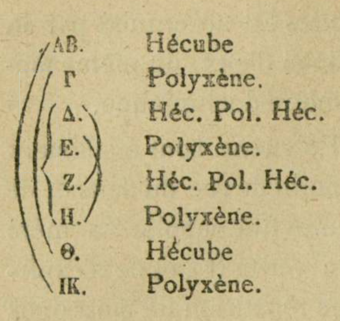
pondance des deux couplets est accentuée par la présence, à la fin de chacun d'eux, du même motif rythmique : un monomètre dochmiaque.

Les deux couplets de Polyxène sont également symétriques, au double point de vue du sens et de la forme musicale. La jeune fille supplie sa mère de ne pas lui cacher la vérité (E), et de s'expliquer (H). Il y a même une répétition de mots dans les deux commata, et les mots répétés sont précisément les plus importants de la phrase :

E. δειμαίνω, δειμαίνω, μᾶτερ . . :
H. . . . μάνυσόν μοι,
μάνυσον, μᾶτερ.

Mais comme il ne peut y avoir dans un chant de forme libre correspondance exacte entre les éléments de deux couplets qui se répondent, ces deux mots ne sont pas répétés aux mêmes places, contrairement à ce qui a lieu dans les chants antistrophiques, et cependant on ne peut s'empêcher de remarquer que ces deux couplets sont composés de deux tétrapodies anapestiques suivies d'un dochmiaque.

Ce chant, on le voit, est conçu dans la forme antithétique ; il se compose de trois parties.



Les deux monodies encadrent le duo proprement dit, et les diverses parties de ce chant se correspondent si étroitement que, si l'on supprimait ce qui les sépare, la suite des idées en serait à peine altérée. Jamais l'art d'Euripide n'a trouvé une forme plus souple et plus ingénieuse ; toutes les ressources que lui offrait la forme libre s'unissent ici à la symétrie la plus étroite. Il y a, en un sens et toutes proportions gardées, autant d'art dans ce chant alterné que dans le grand commos des *Choéphores*.

Phéniciennes 1500-1501

A Antigone. B Œdipe.
Γ Ant. Œd. Ant. Δ Œd. Ant. Œd. Ant. Œd.
E Antigone.

Nous avons vu que, à partir des *Phéniciennes*, Euripide, dans le stasimon, était revenu à la forme traditionnelle. Les phrases musicales de ses épo–

des, qui, dans les pièces de la seconde manière, étaient généralement composées de tétrapodies et avaient le caractère mélodique, ne diffèrent plus de celles des strophes ; le poète, après une assez longue période d'hésitation, pendant laquelle il semble avoir fait dans l'épode du chant choral l'essai d'une phrase nouvelle, renonce à modifier cette partie de la tragédie et réserve les ressources de la musique contemporaine pour les chants d'acteurs.

Les deux chants alternés qui terminent le drame des *Phéniciennes* sont des chants de virtuoses, et, il faut bien le dire, ils ne sont pas exempts des défauts qui déparent parfois ce genre de compositions chez Euripide. Ni dans l'un ni dans l'autre, on ne peut saisir aucune symétrie, pas plus dans le détail que dans l'ensemble La distribution des personnages y est tout-à-fait irrégulière et ne saurait permettre aucune division satisfaisante ; la phrase musicale s'y présente sous les formes les plus diverses : les tétrapodies, qui y sont cependant prépondérantes, les tripodies, les dipodies, les pentapodies s'y mêlent sans qu'on puisse les grouper en aucune manière ; les mètres les plus différents, chorées, logaèdes, dochmies, bacchées, surtout dactyles, s'y heurtent dans un pêle-mêle où il est impossible de mettre un peu d'ordre, et sans qu'on puisse expliquer les changements de

rythme par les variations du sentiment. Bref, il semble bien que de pareilles compositions justifiaient les critiques de quelques contemporains qui voyaient dans ces innovations, non sans raison en certains cas, le germe d'une décadence prochaine. Si ces chants avaient quelque beauté, et s'ils pouvaient faire non sur l'esprit, mais sur l'oreille, une impression agréable ou forte, ils le devaient uniquement à la partie à jamais perdue, à la mélodie, et plus encore peut-être au talent des chanteurs. Les exigences du virtuose avaient forcé le poète musicien à modifier sa manière [1], et nous avons des raisons de penser qu'en écrivant ces deux duos Euripide songeait surtout à ceux qui devaient les chanter, et à qui il voulait fournir une occasion de faire briller leur talent.

Le premier de ces chants n'est en réalité qu'une monodie, ou, si l'on préfère, la suite de la monodie d'*Antigone* [2]. Malgré toute la virtuosité des chanteurs auxquels les poètes tragiques de cette époque confiaient leurs principaux rôles, on ne pouvait les faire chanter indéfiniment; il y a des limites qu'on ne saurait dépasser. Aussi, soit pour permettre à l'acteur de se reposer, soit parce qu'une monodie trop longue eût fini par être mono-

[1] Nous verrons plus loin quelle part d'influence revenait au virtuose dans la composition des monodies.

[2] 1485-1529.

tone, le poète a-t-il eu l'idée de terminer la scène par un chant alterné entre Antigone et Œdipe. Mais, je le répète, ce chant alterné n'est que la continuation de la monodie qui précède. Le rôle d'Œdipe est tout à fait effacé et les phrases qui lui sont attribuées sont loin d'avoir cet éclat, un peu faux d'ailleurs, qui distingue la partie musicale d'Antigone. Ce ne sont en réalité que des temps d'arrêt pour le chanteur principal, qui reprend haleine pendant ces quelques mesures.

Le mètre général de ce duo est le mètre dactylique. Le chant se rattache par là, selon M. Gevaert, aux nomes de Timothée, dont il paraît être une imitation. Les fragments si mutilés qui nous sont parvenus du célèbre dithryrambique ne nous permettent pas de pousser plus loin une comparaison qui serait intéressante, mais qu'on ne pourrait appuyer sur des données solides. Ce qui est certain, c'est que le mètre dactylique avec le caractère qu'il a dans ce chant des *Phéniciennes*, était un des mètres préférés des chants à fioritures[1]. Beaucoup de monodies sont écrites dans ce rythme ; la plupart sont peu intéressantes pour nous ; elles devaient l'être pour les auditeurs du ve siècle qui, peu attentifs à la beauté poétique, n'en écoutaient que la mélodie. La tétrapodie domine

[1] V. Westphal, *Metrik* [2].

dans tout le chant ; les rares dipodies qui s'y mêlent ne servent qu'à en accélérer le mouvement ; quelques suites logaédiques syncopées accentuent le caractère passionné du morceau.

Phéniciennes : 1710-1757

A Antigone. Œdipe. Antigone.
B Œdipe. Antigone. Œdipe. Ant. Œd.
Γ Antigone.
Δ Œd. Ant. Œd. Ant. Œd. Ant.

Ce second duo venant presque aussitôt après le précédent (une centaine de vers seulement les séparent), il est clair que le poète a voulu laisser ses auditeurs sur une impression musicale. Le drame des *Phéniciennes*, où il y a, outre ces deux longs chants alternés, deux monodies, est en effet plutôt un opéra qu'une tragédie. Dans celui-ci, pas plus que dans le précédent, on ne peut trouver une symétrie quelconque, à aucun point de vue : disposition irrégulière des personnages, phrases musicales composées des membres les plus divers, accumulation des syllabes brèves — il y a jusqu'à huit mesures de suite résolues — tout cela indique une composition où la fantaisie domine, et destinée à faire briller la virtuosité du chanteur. Nous sommes loin du temps où, dans l'ensemble des trois arts lyriques, la poésie était la maîtresse. Il est certain, que dans l'intention du poète, la

poésie d'un chant comme celui que nous étudions devait être peu de chose, tandis que la musique au contraire en était l'essentiel [1]. Le poète musicien voulait, non plus comme autrefois, renforcer par la musique « les indications précises d'une poésie aussi lumineuse que vive et colorée [2]», mais surtout, ou peut-être uniquement, remuer le cœur ou ébranler l'imagination par la musique. La mélodie avait relégué au second rang la poésie, dont elle avait pendant de longues années porté le joug avec une soumission entière, et il est certain, quelles que soient les critiques de quelques contemporains restés fidèles à l'ancienne discipline, que le grand public athénien de la fin du ve siècle était surtout accessible à ce genre d'impressions. Les auditeurs des *Phéniciennes* se souciaient peu des paroles, et la sobriété exquise de Sophocle devait, sans aucun doute, à l'époque dont nous parlons, faire moins d'effet sur les spectateurs. Peu importait alors que les idées fussent faibles et le style médiocre, l'essentiel était que la musique fût belle ou brillante. Quoi qu'il en soit, c'est dans ces deux duos des *Phéniciennes* que l'on surprend

[1] Voir Croiset, *Pindare*, pp. 88 et suiv. Cf. Plutarque, *De Musica*, ch. 30 : πρωταγωνιστούσης τῆς ποιήσεως. Cf. aussi Rossbach et Westphal, *Métrik*[3], Les Monodies dactyliques.

[2] Croiset, *Pindare*, p. 91.

le germe d'une décadence qui, après Euripide, ne fera que s'accentuer. Des défauts qui, chez lui déjà, sont manifestes, vont s'exagérer encore chez ses successeurs, et dans quelques années il ne restera plus grand chose de tout ce qui avait fait de la tragédie grecque une des formes les plus belles et les plus attachantes de l'art hellénique.

Je n'étudierai pas en détail les diverses parties de ce duo ; je ferai seulement remarquer qu'ici encore il y a une monodie, mais cette fois intercalée entre les commata B et Δ. Toute cette partie du chant est écrite dans le goût moderne ; l'emploi presque illimité des résolutions et des allongements, qui sont les particularités les plus caractéristiques de la monodie[1], trouvent ici leur place et indiquent que, des quatre commata dont se compose le chant, celui-ci était le plus brillant et le plus musical.

Le mètre iambo-trochaïque, ainsi que je l'ai remarqué, était une nouveauté musicale qu'Euripide avait mise à la mode vers le milieu de sa carrière[2]. Les systèmes dactyliques qui convenaient également à la monodie et à tout autre chant empreint du caractère monodique, paraissent avoir été moins goûtés du public athénien

[1] Cf. Bergk, *Litt. Gr.* III, p. 142.
[2] Voir plus haut, p. 153.

que le rythme des iambo-trochées. Celui-ci convenait particulièrement aux situations les plus dramatiques, et il pouvait exprimer plus que tout autre la diversité des sentiments les plus contradictoires par l'extrême variété métrique dont il était susceptible. C'est sans doute la raison pour laquelle Euripide a voulu finir sa tragédie, ou, pour mieux dire, son opéra sur un chant écrit dans ce mètre.

RÉSUMÉ

On voit, par ce qui précède, que le chant alterné n'a pas tardé à s'affranchir de la loi de symétrie. Le commos était né du chœur, et, comme le chœur, à l'origine, y jouait le principal rôle, puisque c'était lui qui chantait les parties lyriques, il a conservé longtemps la forme antistrophique. A partir de 423 [1] on trouve dans Euripide des commoi alloiostrophiques, mais la forme traditionnelle n'est pas abandonnée pour cela. Les dernières pièces du poète, *Electre*, *Oreste*, les *Bacchantes*, contiennent des chants thrénétiques coulés dans le moule antistrophique. Il en est tout autrement pour les duos d'acteurs. Dès 415 (*Troyennes*), la forme antistrophique est abandonnée [2]. Le poète musicien, préoccupé de rendre avec vérité les sentiments des personnages, renonce à les exprimer dans une forme peu appropriée à ce genre de chants, et il adopte définitivement la coupe libre

[1] *Hécube*.

[2] Il y a encore un duo antistrophique dans les *Troyennes*, mais c'est le dernier.

La facilité avec laquelle le chant alterné a renoncé à la forme traditionnelle montre qu'il a vite perdu le souvenir de son origine et qu'il n'a pas tardé à se confondre, quant à ses caractères musicaux, avec la monodie dont, en bien des cas, il diffère peu. En effet, tandis que sur les vingt-cinq commoi d'Euripide, trois seulement se terminent ou commencent par une monodie [1], la plupart des chants alternés ou bien contiennent, soit au commencement, soit à la fin (c'est le cas le cas le plus ordinaire), une partie monodique, ou bien ne sont autre chose en réalité que des monodies. Tel est le duo d'*Andromaque* (825-865), tels sont les deux chants alternés des *Phéniciennes*, dans lesquels le rôle effacé d'Œdipe ne sert qu'à faire briller par le contraste la partie musicale d'*Antigone*. Quelquefois même le duo contient deux monodies, une au commencement, une autre à la fin [2], et ces deux parties se correspondent si exactement, que toute l'attention se concentre sur elles, la partie intermédiaire étant, musicalement parlant, d'une importance secondaire. Enfin, si nous laissons de côté les *Héraclides*, *Médée*, les *Bacchantes*, qui n'ont ni chants alternés, ni monodies, nous verrons que, sur les quatorze tragédies restantes, six seulement ont à la fois

[1] *Oreste, Hélène, Iphigénie à Aulis.*

[2] *Hécube*, 156-215

des monodies et des duos[1]. Les autres n'ont ou bien que des monodies[2] ou bien que des chants alternés[3]; et, comme dans ces trois dernières le chant alterné se termine par un finale monodique, on peut en conclure que, à une certaine époque, les deux genres de composition étaient assez semblables pour que l'un pût tenir la place de l'autre et faire sur l'auditeur à peu près le même effet. Vers la fin de la vie d'Euripide les différences essentielles qui distinguaient les deux chants s'étaient fort obscurcies ou même avaient fini par disparaître.

[1] *Alceste, Andromaque, Troyennes, Ion, Hécube. Phéniciennes.*
[2] *Electre, Oreste, Hippolyte, Iphigénie à Aulis, Suppliantes.*
[3] *Héraclès, Iphigénie en Tauride, Hélène.*

Les Monodies

Introduction : La monodie dans la tragédie nouvelle : l'acteur tragique est un virtuose. — Les rôles de femmes et la monodie. — La place et la signification de la monodie dans la tragédie d'Euripide.

I. Monodies antistrophiques.
1° Epirrhématiques. 2° Mésodiques. 3° Sans épirrhème.

II. Monodies de forme mixte.

III. Monodies astrophiques.
1° Epirrhématiques. 2° Sans épirrhème.

La monodie dans la tragédie nouvelle

La deuxième moitié du ve siècle vit s'épanouir en toute liberté la monodie, qui est la partie la plus caractérisque de la tragédie nouvelle. Les auditions de l'Odéon avaient mis à la mode la musique instrumentale et avaient développé chez les auditeurs le goût de ces longs morceaux chantés qui exigeaient de l'exécutant une virtuosité jusqu'alors inconnue. Ces morceaux de concert ne tardèrent pas à modifier dans la tragédie tout ce qui était attribué à l'acteur, et la monodie qui, à l'origine, n'avait pas différé dans sa forme générale du chant d'ensemble, osa se soustraire plus vite et plus

complètement que n'avaient pas fait le commos et même le chant alterné à la loi de symétrie. Le chant monodique, si semblable en bien des points au grand air de nos opéras, est, indépendamment de sa valeur littéraire, la création la plus intéressante de la tragédie nouvelle, et l'une des innovations du drame euripidéen qui provoquèrent l'enthousiasme le plus vif, comme aussi, chez quelques critiques, les plus mordantes railleries. Il ne faut pas oublier d'ailleurs que, bien avant 415, époque à laquelle la forme libre fut définitivement préférée à toute autre, il y avait eu dans la tragédie grecque des solos scéniques. Mais, outre que ces solos étaient conçus, comme le chant d'ensemble, dans la forme antistrophique, il est vraisemblable que la musique elle-même n'en différait pas sensiblement de celle du stasimon. La tragédie était encore trop près de son origine, trop pénétrée de l'esprit dionysiaque, et d'autre part la musique grecque n'avait pas acquis assez de souplesse et de variété pour qu'une distinction pût être faite entre le chant des choreutes et celui de l'acteur. Ce qui est certain en tout cas, c'est qu'elle était loin d'avoir l'importance qu'elle acquit plus tard, puisqu'elle était chantée par un personnage secondaire; l'acteur principal n'était pas un chanteur [1]. Même dans les premières tra-

[1] Cf. Gevaert, II, p. 522. « Le protagoniste de l'ancienne tragédie, successeur de l'acteur unique de *Thespis*, n'avait dans son

gédies d'Euripide, bien qu'à cette époque, selon toute apparence, les principaux acteurs fussent déjà des virtuoses, la monodie n'est généralement pas chantée par le protagoniste. Les trois monodies antistrophiques et épirrhématiques d'*Alceste*, d'*Andromaque* et des *Suppliantes*, sont attribuées à un personnage secondaire. Ce ne sont pas les moins belles, tant s'en faut ; celle de Molonus, dans *Alceste*, est une des plus touchantes, sinon la plus touchante, de tout le théâtre antique. Mais la véritable monodie, le grand air du virtuose, n'est attribuée à l'acteur principal que lorsqu'elle s'est dégagée complètement des entraves de la forme traditionnelle. Sur les neuf monodies astrophiques qui nous sont parvenues d'Euripide, six sont chantées par le protagoniste : c'est que ce dernier était en même temps un bon acteur et un bon chanteur, chanteur plus habile peut-être qu'il n'était habile acteur, et l'on a des raisons de penser que son chant intéressait plus que son jeu [1]. On se représente aisément l'Athénien, ama-

rôle ni chants dialogués ni airs ; selon toute apparence, il ne devait pas être chanteur. C'est ce que nous pouvons conclure des anciennes pièces d'Eschyle, où les personnages secondaires seuls participent au grand morceau d'ensemble, sans paraître dans le reste de la pièce. » — « On remarquera que, dans les plus anciens drames d'Eschyle (les *Perses*, les *Sept*), les acteurs qui participent au thrénos ne paraissent pas avant ce moment-là. »

[1] Cf. O. Müller. *Litt. Gr.*, II, p. 380. A une certaine époque les acteurs intéressaient plus que les pièces.

teur de musique nouvelle, venant au théâtre pour entendre la monodie et indifférent à tout le reste du drame, chantonnant les passages saillants du grand air qu'il va entendre ou qu'il vient d'applaudir, incommodant ses voisins moins épris que lui de musique, et désireux de suivre les péripéties d'une pièce qui pouvait offrir de l'intérêt en dehors des parties chantées. L'enthousiasme qu'excitèrent la plupart des monodies euripidéennes survécut au poète, et longtemps après lui on les répétait avec admiration.

Est-ce à dire que ces solos eussent tous la même valeur ? Il serait téméraire de l'affirmer. Non seulement beaucoup sont d'une qualité littéraire inférieure, au moins en maint passage, mais il est probable aussi que la musique en était en quelques endroits plus brillante que vraiment belle, et peut être n'excitait-elle les applaudissements que parce qu'elle flattait les goûts du public. En général les grandes œuvres, je veux dire celles qui se recommandent par des qualités originales, sont médiocrement goûtées des contemporains ; toute innovation portant la marque du génie ne saurait s'imposer d'un coup : il y faut une accoutumance progressive et une longue éducation. Les qualités par lesquelles, autant qu'on peut le conjecturer, les monodies d'Euripide plaisaient au public du ve siècle, étaient, je le répète, inférieures. Les

ornements du chant correspondant aux trilles, aux fioritures, à la cadence de la musique moderne[1] y étaient sans doute prodigués : l'acteur avait trop de part dans la composition des morceaux de ce genre pour qu'il en fut autrement. Un virtuose comme Céphisophon, s'il ne collaborait pas au sens propre du mot à la composition d'un air qu'il était appelé à faire valoir, devait être ménagé, et le poète musicien le consultait, il est permis de le croire, sur le solo qu'il lui réservait[2]. Il n'est pas douteux que certains solos d'Euripide aient été écrits uniquement pour faire briller le vir-

[1] Voir Gevaert. I. page 386, proslepsis, eclepsis, milismos, compismos, et les κεχυμέναι ᾠδαὶ ; *térétisme* (τερετισμὸς = gazouillement, cadence, trille ; τερετίζω : chanter comme la cigale et l'alouette.) D'après Bryenne, p. 482, le térétisme est commun à la musique vocale et à la musique instrumentale.

[2] Le virtuose avait fini par considérer que la monodie était uniquement écrite pour lui, au point qu'il se permettait de changer non seulement la musique de certaines parties, mais même le texte Beaucoup d'interpolations sont dues à des indiscrétions semblables, et l'on fut obligé d'interdire d'une façon sévère de pareils procédés. L'influence du chanteur a d'ailleurs exercé toujours une certaine influence sur le compositeur. Les lettres de Mozart, si intéressantes à tant d'égards, nous montrent combien le compositeur a dû longtemps se préoccuper de l'opinion de son interprète ; une foule de raisons l'obligeaient de le consulter. Voir, entre autres, les lettres 110, 152 et surtout 153, dans l'édition Curzon. Voir aussi de qui est dit dans Lavignac, *La musique et les musiciens* : « Dans la vieille école italienne... le compositeur se trouve *à la merci* de l'interprète, qui s'ingénie à compléter son œuvre en y introduisant les traits à effet et les points d'orgue les plus propres à faire briller son talent et sa voix... » — « Les chanteurs sont les véritables collaborateurs de l'auteur même ».

tuose : la monodie de l'esclave phrygien dans *Oreste*, celle d'Antigone dans les *Phéniciennes*, celle d'Iphigénie dans *Iphigénie à Aulis*, sont de véritables morceaux d'opéra.

Les rôles de femmes et la monodie.

L'importance considérable qu'avait prise dans le théâtre d'Euripide les rôles de femmes avaient contribué pour une large part à multiplier les chants scèniques[1]. Les innovations musicales de la deuxième moitié du v[e] siècle avaient enrichi la musique de plusieurs manières : la mélodie s'était développée à l'aigu avec une liberté que désapprouvaient les admirateurs de la musiqne ancienne ; le mouvement s'était, d'une façon générale, modifié dans le sens de la rapidité ; enfin la variation, à peu près inconnue, vraisemblablement, à l'époque d'Eschyle, avait acquis droit de

[1] L'importance donnée aux rôles de femmes avait, bien avant Euripide, exercé une influence sur la musique du drame. Cf. Gevaert, II, p. 511 : « Phrynichus est surtout célèbre comme inventeur de belles mélodies : l'action prépondérante de l'élément féminin dans le drame est ainsi corrélative au développement de l'élément musical... » Voir Aristophane, *Oiseaux*, 1[re] parabase ; Scol. in Aves : v. 750. Cf. Scol, in Vesp. 220, in Ran. 1297, 1299. Cf. Aristote. *Problèmes* XIX, 31. Lucien de Salt, 27, dit que les monodies conviennent aux femmes, et il estime peu celles attribuées à des personnages hommes.

cité aussi bien dans la musique monodique que dans la musique instrumentale. Sans doute les femmes ne montaient pas sur le théâtre, mais les acteurs qui jouaient les rôles d'Andromaque ou d'Electre devaient avoir une voix élevée et les chants qui leur étaient attribués avaient nécessairement le caractère d'un chant féminin. Or, ce qui caractérise les chants de femmes, c'est précisément la rapidité des mouvements, l'usage des sons aigus, et ce que nous appelons les vocalises. Sur les dix-sept monodies d'Euripide, dix sont chantées par des personnages femmes, et il est remarquable que sur les neuf écrites dans la forme libre, six sont attribuées à des femmes.

La place et la signification de la monodie.

Un emploi aussi nouveau de la musique modifiait l'esprit et la marche même du drame. Dans la tragédie primitive, le chant du chœur marquait un arrêt de l'action, dans la tragédie nouvelle, la monodie se place au moment où la passion arrive à son paroxysme[1]. Du reste cette distinction

[1] L'auteur des *Problèmes* demande : Pourquoi est-il plus agréable d'entendre une monodie avec accompagnement de la flûte qu'avec accompagnement de la lyre ! — M. Decharme (*Euripide*, p. 506) répond : « C'est que la flûte est passionnée et la lyre ne l'est pas : or, la monodie est le domaine de la passion. »

entre le chant et la déclamation avait été faite bien longtemps avant que la monodie fût si largement prodiguée dans le drame. Le commos et le chant alterné nous ont fourni à cet égard une indication précise : le personnage le plus ému chante, tandis que le plus calme se contente de la déclamation ; mais, si l'émotion de son partenaire le gagne à son tour, ce dernier lui aussi se met à chanter. La monodie est déterminée par un excès d'émotion. L'acteur qui, à l'origine, ne récitait que des trimètres, passe au chant dès que son trouble ou sa passion ne peuvent plus se contenter de la parole. Il n'est donc plus question de deux éléments tout-à-faits différents, l'élément musical et l'élément dramatique ; la relation entre le chant et la parole est fournie par deux moments divers, ou,pour mieux dire, par deux situations, par deux états d'âme dont chacun appelle un mode d'expression particulier. Il est curieux de remarquer en effet que, dans ses transformations successives, la tragédie a fini par tenir compte, non plus du caractère des personnes, le chœur et l'acteur, mais des sentiments qui animent l'un et l'autre dans telle situation. A l'origine le chœur chante parce qu'il constitue l'élément musical du drame, parce que sa fonction est de chanter ; l'acteur s'exprime en trimètres parce qu'il est le personnage agissant, et que le trimè-

tre iambique est le mètre de l'action. Cette distinction s'efface peu à peu, et il ne reste plus, je le répète, qu'une différence fondée sur la diversité des sentiments. C'est cette diversité qui, dans la tragédie d'Euripide, détermine la part du chant et celle de la parole.

Eumélos chante après la mort de sa mère ; Cassandre chante dans une sorte de délire, en pensant que l'hymen qui va s'accomplir causera la perte de celui qui a ruiné sa patrie ; Polymestor est au comble de la douleur et du désespoir ; Jocaste chante parce qu'elle est heureuse de revoir son fils, mais malheureuse surtout à la pensée de tout ce qu'il a souffert. Le poète se sert donc de la musique quand il veut exprimer une passion violente, qui ne saurait se contenter de la froide parole ; et si Euripide, en maint passage, a abusé de la musique, s'il est vrai que telle monodie n'est autre chose qu'un air d'opéra uniquement écrit pour le talent du virtuose et le plaisir d'un spectateur avide de musique nouvelle, il faut dire aussi que, dans la plupart des cas, ce moyen d'expression est le plus approprié aux sentiments qu'il traduit[1]. Je ne veux pas dire par là que la tragédie grecque n'était devenue dramati-

[1] Sur la mélodie pathétique dans Euripide, voir Plutarque : *Rect. aud. rat.* § 15.

que ou passionnée qu'avec Euripide. Les chœurs d'Eschyle sont souvent animés de passions violentes[1], et ses personnages accomplissent des actes dont l'atrocité devait frapper fortement les spectateurs ; mais, outre que ces passions devinrent plus tard, comme le remarque M. Weil, l'apanage exclusif des acteurs, on peut dire aussi que la passion des personnages euripidéens est nouvelle par la façon dont elle est présentée. Rien n'est plus atroce sans doute que le meurtre de Clytemnestre par Oreste ; mais ce meurtre a été imposé au malheureux par Apollon ; il n'est que l'instrument de la punition divine. Mais la jalousie furieuse qui conduit Médée à égorger ses enfants, l'amour de Phèdre pour le fils de son mari, l'horrible vengeance que les Troyennes exercent sur Polymestor, les souffrances et le désespoir de celui-ci, tout cela assurément était nouveau et ne devait pas moins choquer les admirateurs de la vieille tragédie que la forme musicale que le poète avait mise à la mode. Les mêmes actes sont accomplis différemment par les héros d'Eschyle et par ceux d'Euripide ; les sentiments que ces actes font naître chez les uns et chez les autres sont différemment expliqués. La tragédie socratique succédant à la tragédie dio-

[1] V. Weil. *Journal des Savants* : 1896. p. 338.

nysiaque [1] avait substitué la psychologie à la mythologie.[2] Les personnages d'Euripide analysent leurs sentiments au lieu de subir simplement, après l'acte commis, la punition des dieux ; ils sont conscients de ce qu'ils ont fait et de ce qu'ils éprouvent [3] ; la marche capricieuse, ondoyante de leur douleur ou de leurs remords ne pouvait se traduire qu'en des chants de forme libre.

On peut se demander après cela pourquoi la tragédie n'a pas définitivement renoncé à la forme antistrophique pour les chants de l'acteur, dès que la forme libre a été connue, c'est-à-dire dès 428 (*Hippolyte*). Mais, outre qu'il était difficile de faire disparaître d'un coup la forme antistrophique, si universellement admirée en Grèce et depuis de longs siècles, il ne faut pas oublier que la tragédie a toujours tardé à s'approprier les formes nouvelles[4]. L'esprit grec, conservateur et traditionnaliste, répugnait aux innovations brusques, et nous avons vu avec quelles précautions infinies, à la suite de quelles ingénieuses combinaisons, le commos avait pu briser le moule traditionnel. Puis les innovations musicales, qui

[1] Nietzsche : *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musick*, passim.
[2] Weil, Euripide, Introduction d'*Oreste*, p. 674.
[3] *Oreste*, v. 396 : Ἡ σύνεσις, ὅτι σύνοιδα δεἰν' ἐργασμένος.
[4] Cf. Gevaert, II, p. 487.

avaient transformé l'art dans la seconde moitié du ve siècle, furent, semble-t-il, reçues avec méfiance jusqu'aux environs de 420. Il fallait quelques années encore avant qu'elles pussent passer dans un genre dont une longue tradition garantissait l'intégrité, qui, du moins, par ses origines et son esprit, ne devait accepter les changements que peu à peu et avec beaucoup de timidité. Quoiqu'il en soit, la forme antistrophique n'est plus employée que par exception à partir de 415.

I. Monodies Antistrophiques

a. Monodies épirrhèmatiques [1]

La présence de deux personnages, chœur et acteur dans le commos, deux acteurs dans le chant alterné, nous a permis dans plus d'un chant de forme libre de trouver une certaine symétrie. D'ailleurs, dans les compositions de ce genre, l'épirrhème a une importance musicale qu'il perd tout-à-fait dans la monodie. Ici l'épirrhème n'a plus guère qu'une raison d'être : il permet à l'acteur de reprendre haleine, et c'est peut-être pour

[1] Eschyle, *Prométhée* : 574-612 ; Euripide, *Alceste* : 393-415 ; *Andromaque* : 1173-1196 ; *Suppliantes* : 990-1030.

cette raison qu'il est toujours écrit en trimètres[1]. La plus grande partie des solos qu'Euripide écrivit vers la fin de sa vie n'ont pas d'épirrhème ; on peut supposer que d'abord la technique de la monodie scénique étant imparfaitement connue, cet artifice était nécessaire ; à partir d'une certaine époque, on sut écrire de longs chants de virtuoses susceptibles d'être chantés d'un trait[2].

Je passerai rapidement sur les premières monodies d'Euripide et me bornerai à quelques observations de détail. Il n'y en a que trois qui soient antistrophiques et épirrhématiques.

Alceste : 395-415.

A. Eumélos. α. Admète. A'. Eumélos.

La plainte enfantine d'Eumélos qui vient de voir mourir sa mère est d'une vérité et d'une naïveté touchantes. Elle est fort courte, attribuée à un personnage dont le rôle est tout à fait secondaire, et par conséquent elle ne saurait faire prévoir en aucune façon la longueur et l'éclat des morceaux que le poète composera plus tard en ce genre.

[1] Masqueray, pp. 269, 270.

[2] De nos jours, certains compositeurs, faute de connaître le mécanisme d'un instrument, écrivent des morceaux d'une exécution très difficile ; quelques-uns, habitués à composer de la musique instrumentale, ne connaissent qu'imparfaitement les limites de la voix.

Andromaque : 1173-1196

A. Pélée. α. Chœur. A'. Pélée.

Cette monodie est écrite dans le mètre dactylique : c'est le plus ancien exemple et le seul antistrophique ; le mètre dactylique, très mouvementé, ne s'accommode pas aisément de la forme antistrophique. Nous avons déjà rencontré ce rythme dans un chant des *Phéniciennes* (1530-1581), dont nous avons dit qu'on pouvait le considérer comme une monodie, et qui est écrit dans la forme libre. Les monodies de ce genre sont généralement composées de tétrapodies à terminaison dactylique [1], plus rarement spondaïque : le chant que nous étudions ne s'écarte donc pas de la règle. Il acquiert vers la fin un caractère plus passionné par le passage du mètre dactylique au mètre logaédique [2].

Il n'y a dans la strophe qu'une répétition de mots :

οὐκέτι μοι γένος, οὐκέτι
λείπεται οἴκοις ;

encore cette répétition n'a-t-elle pas, musicalement parlant, la valeur ordinaire de cet arti-

[1] Westphal. *Métrik* [2] pp. 101 et suiv.

[2] Westphal. *Métrik* [2] p. 118. Cf. Schmidt, *Die Monodien*, p. XLI. Note.

fice chez Euripide, puisque les mots répétés sont séparés par d'autres mots. Au contraire il y a deux répétitions de mots dans l'antistrophe [1], d'où l'on peut conclure que cette seconde partie du chant avait un mouvement plus rapide, bien que la mélodie et le mètre en fussent les mêmes. D'ailleurs, la conclusion logaédique de la strophe, accélérant le mouvement général, est en quelque sorte une phrase de transition qui unit les deux parties du chant. Nous avons rencontré un procédé semblable dans un chant alterné d'Alceste [2].

Suppliantes : 990-1030

A. Evadné. α. Chœur. A'. Evadné.

Cette monodie d'Evadné n'offre littérairement aucun intérêt. L'apparition de cette femme qu'on n'attendait pas, qui se montre un moment pour dire qu'elle va se jeter dans le bûcher de son mari, pouvait causer quelque surprise par ce qu'elle a d'étrange, mais le drame aurait aussi bien pu s'en passer.

Ce qu'il y a de plus remarquable dans ce long morceau c'est la simplicité rythmique des phrases dont il est composé. Nous avons vu plus haut

[1] J'adopte ici la correction de J. H. Schmidt : les mots ὦ γάμος ὦ γάμος appellent naturellement le double mot : ὤλεσας ὤλεσας.

[2] *Alceste* : 244-279. Voir plus haut. p. 171.

que les phrases musicales de l'épode, dans le chant choral qui précède, se faisaient remarquer par le même caractère : Il y a donc, dans les *Suppliantes*, à ce point de vue, une certaine unité, sinon dans la forme générale des chants, du moins dans le détail des phrases musicales dont ils sont composés. Les métaboles fréquentes, qui constitueront plus tard un des caractères essentiels de la monodie euripidéenne et qui donneront à la plupart des morceaux de ce genre une couleur particulière, sont encore d'un usage peu ordinaire. Le chant d'Evadné est, quant au détail de la phrase musicale, tout à fait semblable aux cantilènes de la musique moderne. Sur 19 membres, un seul n'est pas une tétrapodie.

b. *Monodie mésodique*[1].

Electre 112-166

Α Electre. Β Electre. Α' Electre.
Γ Electre. Δ Electre. Γ' Electre.

Le chant se compose de deux strophes séparées des antistrophes par une partie mésodique, plus développée dans la deuxième partie que dans la première[2].

[1] Euripide, *Electre*, 112-166.
[2] Voir, au sujet des mésodes, Masqueray, pp. 166, 275.

Cette monodie est régulièrement construite et rappelle par plus d'un trait la manière d'Eschyle : c'est d'abord la présence d'un refrain initial qui donne à ce morceau une couleur archaïque. On sait que ce procédé, fort usité dans la tragédie primitive, fut abandonné de Sophocle et très rarement employé par Euripide[1]. Dans la première partie du chant les idées exprimées dans la strophe se retrouvent aux places correspondantes de l'antistrophe. Remarquons enfin que les deux vers 120-132, commencent par une exclamation.

ὦ πάτερ — ὦ Ζεῦ Ζεῦ.

La correspondance est moins étroite, quant au fond, dans la deuxième partie.

Le mètre général est le mètre logaédique ; cependant le commencement de AA' est anapestique; le refrain rythme l'entrée de la jeune femme. Il y avait probablement dans l'antistrophe un jeu de scène, une suite de mouvements rythmiques reproduisant sous une forme quelconque la marche du personnage au début du chant. Je n'insisterai

[1] On trouve un refrain dans la monodie d'Ion ; mais c'est un péan, et le refrain est de règle dans le péan (V. H. Weil, *Journal des Savants*, 1896), dans les *Bacchantes* (887-1016) : j'ai essayé de montrer plus haut que la tragédie des *Bacchantes* est une sorte de réaction et que le poète novateur avait essayé de faire revivre dans ses dernières pièces des formes abandonnées.

pas davantage sur cette monodie[1] : je rappellerai seulement qu'ici comme ailleurs, cette forme intermédiaire correspond à la forme moderne dite *a da capo* et marque un progrès qui nous rapproche de la coupe libre,

c. *Monodies sans épirrhème*[2].

Troyennes : 308-340

A Cassandre.
A' Cassandre.

M. Weil[3] remarque que la plupart des chants des *Troyennes* sont symétriques. A part les deux premiers chants alternés, l'un entre le chœur et Hécube, l'autre entre Hécube et Talthybios, les chants auxquels l'acteur prend part sont écrits dans la forme antistrophique. Les deux autres morceaux en commata sont très courts et se rattachent soit au précédent, soit au suivant, et la partie symétrique est la partie la plus importante du chant. Le deuxième chant alterné entre Hécube et Andromaque (595-607) n'est que la conclusion du précédent, composé de deux cou-

[1] Voir pour les détails Masqueray, p. 277.
[2] Sophocle, *Electre*, 86-120 ; Euripide, *Troyennes*, 308-340 ; Andromaque, 103-116.
[3] *Journal des Savants*, 1896. Article cité.

ples de strophes ; il est d'ailleurs, quoique formé de deux commata irréguliers et de rythme différent, remarquable par la simplicité monotone des phrases qui le composent ; ces phrases se juxtaposent dans le forme stichique ou palinodique[1]. Le commos final entre Hécube et le chœur (1287-1332) contient une partie alloiostrophique, la première ; mais j'ai essayé de montrer que la présence, aux places importantes du chant, d'un motif mélodique fondamental unissait étroitement les deux parties.

La monodie de Cassandre bien que d'allure très vive — la voyante est dans une sorte de délire, — est également construite dans la forme traditionnelle[2]. C'est un chant d'hyménée auquel sans doute il faut attribuer le même caractère qu'aux chants hyporchématiques du chœur ; c'est une sorte d'hyporchème monodique. Un chant de ce genre est parfaitement en situation ici : Cassandre est la prêtresse d'Apollon, et l'on sait que l'hyporchème, qui se rattache au culte de ce dieu, était fort en usage à Délos et en Crête[3]. Sophocle particuliè-

[1] Voir surtout le comma A, 595-600.

[2] Cf. Weil, *Journal des Savants*, 1894, p. 340. Decharme, *Euripide*, p. 502 : « Les chants d'hyménée avaient cette forme ; et le poète veut donner à la monodie de *Cassandre* un caractère plus frappant de réalité, en y restant fidèle à la tradition de la poésie et de la musique des fêtes nuptiales ».

[3] Voir sur l'hyporchème, O. Müller, *Litt. Grecque*, I, p. 45. II, p. 400, Cf., *Athénée*, XIV, p. 617.

16

rement en a fait usage, et l'on considère l'hyporchème dans la tragédie de ce poéte, comme une diversion à l'uniformité de la chorale tragique[1]. Mais il faut prendre garde que la vivacité de cette danse dans *Ajax*, dans *Philoctète*[2], n'est joyeuse qu'en apparence, et que, suivie presque immédiatement d'une catastrophe inattendue et dont précisément elle a pour but de détourner un moment les esprits, elle acquiert par le contraste quelque chose de sombre et de tragique. Tel est le caractère du chant qui nous occupe. Le solo entraînant de Cassandre fait illusion à sa mère, mais la prêtresse sait que cet hymen entraînera la mort d'Agamemnon, et elle connaît tous les malheurs qui vont s'abattre sur la maison des Pélopides. Il y a là, je le répète, comme dans le passage de Sophocle que je viens de citer, un contraste éminemment tragique.

Il n'y a pas d'observations à faire sur la forme générale de cette monodie ; il faut cependant remarquer la répétition de l'exclamation Ὦ Ὑμέναιε qui est une sorte de refrain et donne à ce solo orchestique le caractère d'un chant choral[3].

Quant au détail rythmique, nous remarquerons

[1] Gevaert, II, p. 507. p. 204.

[2] *Philoctète,* 391 suiv. *Ajax,* 693 suiv. V. aussi *Œdipe roi,* v. 1086 et suiv.

[3] Cf. Gevaert, II. p. 208.

la fréquence du tribraque trochaïque propre à l'hyporchème[1] et la construction palinodo-antithétique de la deuxième phrase[2]. Cette forme était employée de préférence dans les danses les plus vives, l'hyporchème et la sikinnis[3]. C'est la phrase la plus longue et la plus significative de la monodie; elle contient le motif fondamental et donne le ton au chant tout entier.

Andromaque : 103-116.

Cette monodie est en distiques élégiaques; c'est le seul exemple de l'emploi de ce mètre dans la tragédie grecque.

II. Monodies de forme mixte[4]

Ion : 82-183.

Introduction anapestique : Α Ion.

I. Partie antistrophique : Β Β'. Ion.

II. Partie alloiostrophique : Γ Δ Ε Ζ Η Θ. Ion.

La première partie, toute en anapestes, accompagne l'entrée du jeune homme; elle ne donne lieu à aucune observation particulière.

[1] Gevaert, II, p. 106.
[2] Période II de J.-H. Schmidt.
[3] Gevaert, II, p. 195.
[4] Euripide, *Ion* : 82-183; *Oreste* : 960-1012.

Pendant la deuxième partie, le jeune prêtre balaie avec des branches de laurier le seuil du temple d'Apollon, et les phrases correspondantes de la strophe et de l'antistrophe rythment les mouvements gracieux de l'acteur [1]. La strophe et l'antistrophe se terminent par un refrain composé de trois tripodies en orthioi. Il y a probablement ici une imitation des chants religieux primitifs, auxquels Terpandre avait donné une forme artistique [2] ; peut-être même Euripide songeait-il à un chant du célèbre Lesbien, dont heureusement un fragment nous a été conservé, et dans lequel on retrouve à peu près la même disposition :

𝅗𝅥 ‖ 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 ‖ 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 ‖ 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 ‖ 𝅗𝅥 𝅗𝅥
ὦ Ζηνὸς καὶ Λήδας κάλ — λιστοι σω — τῆρες.

Le refrain d'Ion a une dipodie de plus.

Cette phrase lente revenant à la fin de chaque strophe donne au chant un caractère particulier de grandeur [3].

Par les phrases musicales dont elle est compo-

[1] Pour les détails, voir Masqueray, p. 280.

[2] O. Müller. *Litt. Gr.*, II, p. 58. « En grande partie assurément les nomes de Terpandre n'étaient que des renouvellements et des développements de vieilles mélodies d'usage dans les cultes. »

[3] L'orthios, qui était employé dans les chants des temples, avait un caractère essentiellement religieux. J. H. Schmidt, *Die Mon.* p. CCCXL, note. Cf. Gevaert, II, p. 66, Aristide Quintilien, p. 93 : « L'orthios et le trochée sémantique expriment la grandeur ». Cf. Otf. Müller, *Litt. Gr.*, II, p. 58.

sée, cette partie contraste avec la suivante, écrite dans la forme libre, et accuse très nettement le caractère orchestique ; les périodes qui y sont employées sont celles qu'on retrouve dans les stasima, et elles s'y succèdent suivant les règles de la lyrique chorale :

I. 3-44-3—3-44-3, période palinodique.
II. 44, période stichique.
III. 424, }
IV. 2-2-2. } périodes antithétiques.

Si, comme il est probable, on doit voir dans cette partie du chant une imitation de Terpandre[1], il faut supposer que la musique en était fort simple, et dans le goût sévère de l'art archaïque.

La partie astrophique est extrêmement intéressante ; elle se compose de six commata qui se groupent ainsi :

1° Γ. Δ. Introduction.
2° E. Z. H.
3° Θ.

Les deux premiers commata relient simplement

[1] Gevaert II, p. 368 : « Il est intéressant de remarquer qu'Euripide fait chanter à Ion un refrain de péan en rythmes orthiens précisément dans le sanctuaire de Delphes, d'où Terpandre a rapporté ses orthioi et ses trochées sémantiques. »

la partie antistrophique à la suivante. Le jeune homme a fini de balayer le temple, il va chercher de l'eau à la fontaine de Castalie. Le couplet Δ répéte sous une forme qui n'a plus rien de liturgique les actions de grâces du refrain précédent ; elle conserve toutefois une certaine gravité, étant presque entièrement écrite en anapestes spondaïques.

Mais tout-à-coup une troupe d'oiseaux s'abat sur le temple ; Ion prend son arc et s'apprête à les chasser. La similitude des pensées exprimées dans les commata E H'[1], comme aussi jusqu'à un certain point l'exclamation initiale ἔα ἔα, permet de considérer ces deux couplets comme opposés. Ils encadrent Z, dont la composition donne lieu également à quelques observations. Le premier membre, tétrapodie anapestique, est un proodikon ; il contient le motif musical de ce couplet dans lequel les anapestes et les spondées alternent ; le reste se divise en deux parties, dont chaque membre est composé presque exactement de la même manière[2].

On a le dessin suivant :

Proodikon.

1° 2.4 4 4.

2° 2.4 4 4.

[1] Comma E ; μάρψω σ'αὖ τόξοις ; Comma H : ψαλμοί σ' εἴρξουσιν τόξων.

[2] Voir, pour la scansion, J. H. Schmidt, *Die Mon.* p. CCCXLIII

Il est probable qu'ici encore sinon la même mélodie, du moins deux phrases musicales de même caractère traduisaient des pensées semblables et contribuaient à les mettre en lumière :

1° . . . οὐκ ἄλλᾳ | φοινικοφαῆ πόδα κινήσεις ;
2° πάραγε πτέρυγας | λίμνας ἐπίδα τᾶς Δηλιάδος[1].

Mais la naïve colère du jeune lévite s'évanouit, et il termine en répétant qu'il ne cessera pas de servir le dieu qui le nourrit.

Oreste : 960-1012.

I. Partie antistrophique : AA'. Electre.
II. Partie astrophique : B.Γ.Δ.E.Z. —

Je m'arrêterai peu sur cette monodie, qui n'est pas très intéressante comme fond ni comme forme. Pourquoi la première partie est elle antistrophique ? C'est ce qu'il est assez difficile de déterminer. M. Weil[2] pense qu'il faut la regarder comme tenant lieu d'un stasimon ; la deuxième partie contiendrait la monodie proprement dite. En tous cas, la partie antistrophique se rapprochait du chant choral par une sorte de mimique liturgique correspondant à la danse qui accompagnait le stasimon. C'est ce qu'on peut inférer des paroles d'Electre aux vers 963-964 :

[1] V. 162-63 ; 166-67.
[2] *Revue de Philologie*, juillet, 1894.

elle dit qu'elle va se frapper la tête selon l'usage consacré par la déesse des enfers. Cette partie du chant était peut-être accompagnée de gestes rituels qui se reproduisaient dans l'antistrophe.

III. Monodies alloiostrophiques

a. Monodies épirrhématiques [1]

Hécube : 1056-1108

A. Polymestor. α Chœur.
B. Polymestor. β. Chœur.

La monotonie rythmique qu'on remarque le plus souvent dans les parties lyriques de la tragédie euripidéenne fait place dans certaines situations à une rythmique très riche, non par la variété même du dessin, mais par le passage ingénieux d'une mesure à une autre [2]. La monodie de Polymestor en offre un exemple intéressant. Les dochmies, les anapestes, les chorées, les péans s'y succédent en un pêle-mêle très expressif, mais non incohérent. Cet assemblage de mesures diverses marque avec une grande précision musicale les incertitudes de la marche du

[1] Euripide, *Hécube* : 1056-1108 ; *Oreste* : 1368-1502.
[2] Sur la variété des rythmes dans *Euripide*, voir Bergk, *Griech. Litt.*. III, p. 117.

héros ; voilà des impressions que la parole seule ne saurait rendre ; il y faut la musique, je ne dis pas seulement la mélodie, mais tout ce qui constitue l'expression musicale. Il y a d'ailleurs dans cette réunion de mesures hétérogènes quelque chose de tout à fait nouveau ; jamais Eschyle n'aurait exprimé ainsi les souffrances de ses personnages. Il est vrai que ces souffrances sont telles qu'elles n'eussent pu trouver place dans la tragédie du vieux poète [1]. Outre le désespoir de Polymestor, sa marche même souffre de la punition cruelle qui lui a été infligée.

La monodie est divisée en deux parties par le distique iambique du chœur. La première contient des anapestes et des dochmies, les péans et les chorées n'y jouent qu'un rôle secondaire [2] ; il n'y a plus que des dochmiaques dans la seconde.

L'anapeste est à la fois un rythme de marche et un rythme de récitatif ; le peu de variété métrique dont il est susceptible le rend très apte à exprimer des idées semi-musicales, c'est-à-dire plutôt déclamées sur un ton musical que chantées à proprement parler [1]. Or, dans la première partie du solo

[1] A l'épode d'Eschyle, la tragédie n'exprimait pas ce genre de douleurs, et il y aurait presque ici quelque chose de comique si la situation n'était pas si tragique ; il faut une très grande habileté pour ne pas dépasser la limite au-delà de laquelle les cris de désespoir risqueraient de tomber dans la trivialité. On voit combien il était facile à Aristophane, qui ne goûtait pas le tragique d'Euripide, de parodier ses chants.

[2] Voir H. J. Schmidt. p. 155. *Die Mon.*

de Polymestor, l'anapeste est employé dans tous les passages où l'infortuné essaie de marcher. De plus, la plupart des phrases de ce chant, et particulièrement les interrogations exclamatives que le désespoir ou la douleur lui arrachent, tiennent le milieu comme expression entre la déclamation et le chant. Les cris — car ce sont vraiment des cris, ces exclamations désespérées qui, pour ainsi dire, rythment le chant du héros d'une façon douloureuse — se distinguent, même dans la musique moderne et quand ils sont notés, de la phrase mélodique, et les artistes habiles les parlent sur un ton particulier plutôt qu'ils ne les chantent. Il est assez probable que le virtuose qui chantait cette monodie donnait à ces exclamations si souvent répétées un caractére musical d'uniformité, qui se détachant avec vigueur au cours de la mélodie, les rendait plus saisissantes une phrase mélodique, au vrai sens du mot, aurait mal traduit ce qu'il y a de douloureux et de presque physique dans le désespoir de Polymestor. D'ailleurs, ce sont les dochmiaques qui dominent dans toute la monodie et qui en contiennent le motif fondamental. Il est remarquable, en effet, que le poète, qui a tenu à bien marquer par l'emploi de l'anapeste les jeux de scène de l'acteur, a, dans deux phrases où il est question de marche, employé cependant le dochmiaque ; c'est au commence-

ment et à la fin de la monodie. Il a voulu ainsi poser nettement au début le caractère général du chant, qu'une conclusion dans le même mètre affirme encore. Au reste, on peut supposer que le malheureux, privé de la lumière, ne cherche pas d'abord à diriger ses pas, mais tout entier à sa douleur, ne songe qu'à l'exprimer dans une phrase d'un caractère agité Cette première impression calmée, il veut poursuivre celles qui l'ont si atrocement puni ou leur échapper ; alors il marche en chancelant, et des phrases en anapestes accompagnent ces jeux de scène ; puis, comprenant que ses efforts sont vains et qu'il est à la merci des Troyennes, il renonce à fuir, et, immobile, dans une attitude tragique, il termine son chant par une phrase en dochmiaques.

Quelle que soit la liberté des métaboles rythmiques [1] qui constitue la principale originalité de cette monodie, il faut reconnaître qu'elles sont ici en situation [2], mais de pareilles hardiesses n'étaient possibles qu'à la fin du ve siècle, et si Euripide d'autre part, imitant les dithyrambiques novateurs, garde encore quelque mesure et use des

[1] « La monodie de *Polymestor* renferme des hardiesses rythmiques extraordinaires, entre autres cette métabole du 2/4 au 5/8 : πᾷ στῶ, πᾷ κάμψω ; etc. » Gevaert, II, p. 545.

[2] Arist. Quintilien, p. 99. « Les morceaux où les rythmes s'emploient pêle-mêle imiteront les pas d'un imbécile ou d'un homme qui divague. »

innovations contemporaines dans des situations où ces nouveautés trouvaient légitimement leur emploi, on ne saurait nier que, peu de temps après lui, les musiciens abuseront de ces artifices, précipitant une décadence qu'on ne fait que pressentir encore à l'époque dont nous parlons.

Oreste, 1369-1502

Α Phrygien. α. Chœur.
Β Phrygien. β. Chœur.
Γ Phrygien. γ. Chœur.
Δ Phrygien. δ. Chœur.
Ε Phrygien. ε. Chœur.
Ζ. Phrygien.

Toutes les monodies astrophiques d'Euripide sont chantées par le personnage principal[1] ; la longue monodie de l'esclave phrygien dans *Oreste* est attribuée à un personnage tout à fait secondaire, qu'on n'a jamais vu, qu'on n'attendait pas et qui ne paraît que pour raconter l'acte dont il a été témoin. Je me bornerai à rappeler que, au lieu d'une monodie, on attendait ici une narration, et que ce long chant de 128 vers viole une règle constante du théâtre grec[2]. Les six couplets du

[1] Sauf *Ion* 859-922. Mais Créuse a dans la pièce un rôle assez important pour que cette attribution de la monodie à un personnage qui n'est pas le protagoniste ne constitue pas une exception sérieuse à la règle générale.

[2] Masqueray, p. 285.

Phrygien sont-ils destinés, comme on l'a supposé, à épargner un second récit aux spectateurs qui en ont déjà entendu un? C'est possible; peut-être aussi faut-il dire qu'à l'époque où fut représenté *Oreste*, le poète musicien ne laissait échapper aucune occasion de remplacer la narration par le chant. Il disposait de virtuoses habiles, les spectateurs étaient en général plus épris de musique brillante que désireux d'éprouver des émotions dramatiques. C'en était assez pour ne plus respecter les règles d'un genre qui avait été par ailleurs si profondément modifié.

Malgré tout ce que le drame d'*Oreste* a de défectueux, nous savons par l'argument attribué à Aristophane de Byzance[1] que la pièce obtint le plus grand succès. Cela ne doit pas nous étonner. Nous sommes en 408. Il y avait quelques années déjà que les spectateurs athéniens demandaient aux poètes tragiques des opéras plus encore que des tragédies; ils étaient servis à souhait avec *Oreste*, et le solo du phrygien en était sans nul doute un des attraits les plus vifs. Cette longue narration décousue et bigarrée qui, en plus d'un passage, rappelle la manière des poètes comiques, est un véritable « pot-pourri rythmique[2] », dans lequel les mesures les plus diverses se mêlent, non

[1] τὸ δρᾶμα τῶν ἐπὶ σκηνῆς εὐδοκιμούντων.
[2] Gevaert, II, p. 549.

seulement d'un couplet à l'autre, mais dans le même comma ; trochées, iambes, anapestes, dochmies, péans, tous les rythmes ont été mis à contribution ; jamais auparavant la lyrique grecque ne s'était montrée aussi hardie, et les métaboles de la monodie de Polymestor, déjà assez audacieuses, paraissent timides en comparaison.

Euripide fut-il le premier des poètes compositeurs de cette époque, qui osa rompre aussi violemment avec la tradition, qui introduisit dans la musique grecque ces changements de mesure et sut, par des artifices jusqu'alors inconnus, retenir l'attention des auditeurs ? On a peine à le croire, et peut-être, si nous possédions des fragments plus étendus ou plus nombreux des poètes musiciens du ve siècle, trouverions-nous quelque modèle auquel il serait intéressant de comparer la monodie tragique. Il est assez vraisemblable que les dithyrambiques contemporains prenaient avec le rythme des libertés au moins aussi grandes, et il n'est pas téméraire d'affirmer que notre poète s'inspirait de ces « tortureurs de mélodies », que les comiques raillent si impitoyablement, lesquels, dans le même chant, « mêlaient le dorien, le phrygien et le lydien, le diatonique, le chromatique et l'enharmonique » [1]. Quelques années

[1] Denys d'Halicarnasse, *De Comp. Verb.* Ch. XIX.

à peine séparent la tragédie d'*Oreste* des compositions de Téleste de Sélinonte qui, né vers 420, remporta le prix du dithyrambe en 401. Un court fragment de Téleste ressemble tout à fait à la monodie de l'esclave phrygien ; le musicien y passe de la mesure de 2/4 à celle de 3/4, du 3/4 au 3/8 avec une audace vraiment déconcertante, puis, sans que rien justifie ce retour à la mesure primitive, il revient au 2/4 et termine par une dipodie en 3/8[1]. On n'a qu'à jeter les yeux sur le passage suivant d'Euripide pour se rendre compte que le procédé est exactement le même.

3/8 Τοτὲ δὴ τότε διαπρεπεῖς ἐγένοντο Φρύγες
ὅσον ''Αρεος ἀλκὰν ἥσσονες Ἑλλάδος
5/8 ἐγενόμεθ' αἰχμᾶς.
2/4 Ὁ μὲν οἰχόμενος φυγάς, ὁ δὲ νεκὺς ὤν,
ὁ δὲ τραῦμα φέρων, ὁ δὲ λισσόμενος,
θανάτου προβολάν.
3/8 ὑπὸ σκότον δ' ἐφεύγομεν.
(trim. : νεκροὶ δ'ἔπιπτον, οἱ δ'ἔμελλον, οἱ δ'ἔκειντ').
5/8 ''Εμολε δ' ἁ τάλαιν' Ἑρμιόνα δόμους
ἐπὶ φόνῳ χαμαιπετεῖ ματρός, ἅ νιν ἔτεκεν τλάμων.

(V. 1482-1492).

Dans ce morceau assez court la mesure change à quatre reprises ; il n'y a pas d'ioniques (3/4) comme dans le fragment de Téleste, mais il y a

[1] Voir ce fragment noté dans Gevaert, II. p. 499.

des dochmies, et cela fait trois rythmes différents.

Il est intéressant de remarquer que si le mode employé dans ce chant est un mode asiatique (le phrygien ou l'hyprophrygien [1]), le fragment de Téleste dont je l'ai rapproché était également écrit en phrygisti et en lydisti. Ceci explique jusqu'à un certain point les nombreuses libertés métaboliques que nous y avons relevées. La musique grecque, même à l'époque d'Euripide, ne tolérait pas ces audaces ; la sévérité de l'art antique s'était beaucoup relâchée sans doute ; il n'en est pas moins vrai que l'art hellénique n'avait pas encore tout-à-fait perdu cette pureté et cette précision qui en étaient les caractères distinctifs[2].

Il va sans dire que les diverses parties dont cette monodie est composée se succèdent avec la liberté la plus complète et qu'on chercherait vainement, comme nous avons pu le faire quelquefois, à grouper les divers commata de façon à retrouver quelque souvenir de la forme traditionnelle. Le chant du Phrygien est bien un chant de forme libre avec tout ce que ce terme comporte d'irrégulier et d'asymétrique. Je ferai remarquer,

[1] Masqueray, p. 287. Cf. Decharme, *Euripide*, p. 523. Otf. Müller II, p. 61.

[2] Sur les emprunts qu'Euripide fit à la musique étrangère et aux airs populaires, voir Decharme : *Euripide et l'esprit de son théâtre*, p. 540.

avant de passer à la monodie suivante, que les répétitions de mots et l'accumulation des syllabes brèves, procédé dont notre poète use si largement dans les compositions de ce genre, sont prodiguées à plaisir dans cette monodie[3].

b. Monodies sans épirrhème [4]

Hippolyte : 1347-1388.

Je ne m'arrêterai pas sur cette monodie qui ne donne lieu à aucune observation particulière.

Hécube : 59-97.

Je passerai rapidement aussi sur le chant d'*Hécube* : je me bornerai à faire remarquer la ressemblance des vers qui contiennent une exclamation ou une prière (67, 75, 97) et l'exacte correspondance des deux phrases musicales 74-76,

[3] Remarquer les mots répétés aux vers 1373 : φρουδᾶ φρουδᾶ γᾶ γᾶ ; 1381 : Ἴλιον Ἴλιον ; 1384, 1390, 1395, 1415, 16, 26, 27, 28, 44 ; 1451-52 ; 1453-56 ; l'accumulation des mots à terminaison sonore : 1461, 65, 79, 81, 1500. Aux vers 1414-15-16, quand le récit se presse, les mesures entièrement résolues se succèdent, et le chant acquiert une grande rapidité. Comparer avec la musique moderne, où les compositeurs, dit M. Combarieu, sont allés jusqu'à résoudre parfois le temps premier en une poussière de sons (*Le rythme antique*).

[4] Euripide, *Hippolyte* : 1347-1388 ; *Hécube* : 59-97 ; *Ion* : 859-922 ; *Troyennes* : 98-152 ; *Phéniciennes* : 301-354 ; *Ibid.* : 1485-1529 ; *Iph. à Aulis* : 1279-1335 ; *Œdipe à Colone* : 237-253

90-92[1]. Dans la première, Hécube dit qu'elle a eu un songe et qu'elle est effrayée sur le sort de son fils et sur celui de sa fille Polyxène ; dans la seconde, elle dit quel a été ce songe. On pourrait supprimer ce qui sépare ces deux phrases sans que le sens en fût nullement altéré. On doit supposer que la musique précisait la correspondance des pensées qui y sont exprimées. La présence aux vers 90-92 d'une phrase mélodique semblable à la première devait attirer l'attention sur cette pensée qui est le fond de la monodie : Hécube est inquiète ; que va-t-il arriver ?

Nous avons vu une construction identique dans la même tragédie[2]. Il y a souvent dans la tragédie d'Euripide unité de composition et d'inspiration, et M. Decharme[3] rappelle que « la composition strophique des stasima d'Euripide présente une certaine uniformité, en ce sens que les stasima de la même pièce ont généralement le même nombre de strophes ». Ce caractère d'unité se manifeste de façons assez diverses, et nous l'avons déjà remarqué dans les *Troyennes*, où nous avons trouvé un motif musical caractéristique, qui se reproduit plusieurs fois non seulement dans le même commos, mais qui reparaît encore dans un

[1] Texte de H. Weil. Commata γ ζ de J.-H. Schmidt.

[2] 154-215 Chant alterné entre Hécube et Polyxène. V. plus haut pp. 194 et suiv.

[3] Decharme, *Euripide*, p. 474.

chant alterné[1]. Dans la tragédie qui nous occupe, la disposition des commata dans deux chants différents vient appuyer cette remarque.

Ion, 859-922

Sans aller, avec Nauck, jusqu'à considérer ce chant comme formé d'une proode, d'une couple de strophes et d'une épode, on ne peut s'empêcher de reconnaître qu'il est assez symétrique, autant que le comporte une monodie de forme libre.

J.-H. Schmidt[2] le divise en douze commata ou sections mélodiques, que la suite des idées permet de grouper de la façon suivante :

α. β. γ. — Créuse se demande si elle dira sa faute : la pudeur doit-elle l'empêcher de révéler la violence d'Apollon ? Elle se résout à parler ; son cœur en sera plus léger.

δ. ε. Elle parlera, car elle a été trahie ; elle reprochera son crime au fils de Latone.

ϛ. ζ. Apollon lui a fait violence pendant qu'elle cueillait des fleurs pour en parer sa beauté.

η. θ. Elle a donné le jour à un fils ; ce fils n'est plus ; les oiseaux l'ont déchiré ; le malheureux est devenu leur pâture.

ια, ιβ. Apollon donne un fils à l'époux de Créuse

[1] 577-606.
[2] J.-H. Schmidt, *Die Monodien*, p. CCLXIII.

qui n'a pas mérité cette faveur, et son fils à lui a péri sans connaître ses parents. Apollon est odieux à Délos.

Les deux parties que Nauck considère comme la strophe et l'antistrophe (ς. ζ — η. θ) ne présentent pas cette symétrie rigoureuse, sans laquelle il ne saurait y avoir correspondance antistrophique. Toutefois il n'est pas douteux que ce ne soit la partie importante de la monodie ; ce qui précède n'en est que l'introduction, et, pour ainsi dire, la préparation. La douleur de Créuse est causée à la fois par le souvenir de la violence qui lui a été faite et par la pensée du malheureux enfant que les oiseaux de proie ont mis en pièces. Le rapport des deux pensées est très net ; la forme musicale le précise. La section η qui s'oppose à ζ, a un membre de plus, mais il est impossible de n'être pas frappé de l'exacte correspondance des vers 389, 399[1], entièrement résolus et composés de mots musicalement semblables ; les deux membres par lesquels se terminent ces deux phrases sont métriquement identiques et soulignent l'opposition des pensées :

890, Insouciance de Créuse qui ceuille des fleurs ;

[1] v. 889 : κρόκεα πέταλα φάρεσιν ἔδρεπον. . . .
v. 889 : ἵνα με λέχεσι μέλεα μέλεος. . . . .

900, Sa douleur et sa honte quand elle dut subir les embrassements du dieu.

La même ressemblance se remarque, au double point de vue du fond et de la forme. entre les sections ζ et θ. Ces deux couplets sont formés chacun de deux phrases musicales, dont la seconde a comme motif caractéristique un dimètre dochmiaque. La seule différence qui les distingue, c'est que dans le premier, le dimètre dochmiaque est suivi d'un dimètre anapestique. Mais, si on analyse la pensée que ce dimètre traduit et les sentiments de Créuse, peut-être n'est-il pas impossible d'en trouver la raison. Dans la seconde partie du comma ζ, Créuse dit que le dieu lui fit violence ; dans la phrase correspondante de θ, elle reproche amèrement son indifférence à Apollon, qui continue à faire résonner sa lyre en chantant des péans. Cette dernière phrase est plus brève et marque avec une ironie concise le désespoir de la malheureuse.

La partie capitale de la monodie est donc composée de quatre commata qui se groupent comme il suit :

1° ζ, ζ — 2° η. θ.

Il est probable que les phrases mélodiques qui traduisaient ces pensées, si elles n'étaient pas

exactement semblables, avaient du moins le même caractère.

Troyennes : 98-152

Il n'y a rien de particulier à dire sur cette monodie ; elle est composée de quatre parties ; le troisième couplet est en anapestes lyriques. L'anapeste a dans ce chant sa valeur ordinaire de rythme de marche ; il accompagne l'entrée de l'acteur.

Phéniciennes : 301-354

Le mètre général de ce chant est le dochmiaque, qui est par excellence le rythme de l'agitation douloureuse. L'idée fondamentale de la monodie est celle-ci : Jocaste est malheureuse depuis le jour où son fils Polynice a quitté la maison paternelle, proscrit par la violence d'un frère. Ce jour-là, elle a rasé ses cheveux et a revêtu de sombres haillons. Toutes les autres idées se rattachent à cette idée principale, et c'est là-dessus que se termine la monodie (v. 354).

J'adopterai ici encore la division de Schmidt en section mélodiques, que je grouperai de la façon suivante :

α. Introduction. Jocaste sort du palais, attirée par la voix des jeunes Phéniciennes.

β. γ. Elle aperçoit son fils et se jette dans ses bras.

δ. ε. Elle lui dit combien elle a souffert le jour où elle l'a vu partir : depuis lors ses larmes n'ont cessé de couler.

ς. Œdipe fait retentir de ses cris plaintifs les ténèbres où il est caché.

ζ. Elle a appris que son fils avait épousé une femme étrangère : quelle douleur de n'avoir pu, selon l'usage, allumer pour lui le flambeau nuptial !

θ. Que maudites soient les calamités qui se sont abattues sur la maison d'Œdipe ! C'est elle qui supporte le poids de tous ces maux.

α βγ. δε ςζ. η.θ

Remarquons d'abord la présence des dochmies dans la section α, qui pose le motif principal. Les quatre commata les plus importants sont δ, ε, η, θ; ils sont presque entièrement en dochmiaques, sauf le dernier, dont la conclusion seule est dans ce mètre. Les deux tétrapodies iambiques qui terminent δ n'ont pas ici le caractère de vivacité qui les distingue dans β, γ, où ils expriment la joie ; dans la phrase qui nous occupe, ils n'altérent pas le caractère passionné et douloureux du dochmiaque, grâce à la présence de la longue de 3 temps, qui appelle l'attention sur le mot

ποθεινός, répété à dessein dans les deux membres. Le comma final se compose de deux phrases : la première, qui est la plus longue, est en logaèdes. Dans un beau mouvement de révolte, Jocaste s'élève contre les maux qui se sont abattus sur la famille d'Œdipe ; cette phrase devait être chantée en un « tempo » rapide. La seconde rappelle la pensée générale de la monodie, et le dimètre dochmiaque qui traduit cette pensée finale rattache ce comma à δ, ε, ζ.

Nous avons ici, comme on le voit, une composition de forme assez variée, dans laquelle on ne peut songer à trouver une symétrie plus étroite. Tout ce qu'on peut dire, c'est que l'effort du chanteur devait porter sur les commata δ, ε, ζ. Comme le chant est fort long, on doit supposer que les autres tenaient le milieu, comme expression, entre le chant et la déclamation ; le comma ϛ, où Jocaste parle d'Œdipe, est plutôt un morceau narratif, pendant lequel il semble que l'acteur devait se ménager après l'effort des deux couplets précédents. Dans les grands airs de nos opéras, le récitatif succède aux grands éclats de voix à peu près de la même manière. Le chanteur se repose pendant les phrases déclamées, et ce qu'il dit dans ces parties-là pourrait être aussi bien parlé, si les lois du genre ne s'y opposaient. C'est ce qui a lieu dans l'opéra-comique où le chant et le parlé alternent.

Cette monodie est certainement une des plus belles, sinon des plus originales d'Euripide et contraste avec les deux morceaux qui terminent le drame.

Phéniciennes : 1485-1529.

Ce chant d'*Antigone* est un air d'opéra ; il n'est en réalité, comme j'ai essayé de le montrer, que le commencement d'un long morceau, dans la seconde partie duquel quelques phrases attribuées à *Œdipe* se mêlent aux longues tirades chantées par Antigone. La partie finale, composée de phrases en logaèdes avec syncopes nombreuses, donne à la monodie une allure plus vive[1].

Iphigénie à Aulis : 1279-1335.

Cette monodie n'est pas intéressante quant au fond[2]. La jeune fille s'égare en des détails qui, au moment où elle va mourir, sont peu en situation ; ils seraient avantageusement remplacés par d'autres, et il y aurait intérêt à ce qu'ils fussent même supprimés.

La forme en est très variée, non seulement

[1] Westphal, *Metrik* [2], p. 118, remarque que la pentapodie est très rare dans les chants de ce genre, et il cite, avec les *Phéniciennes*, l'exemple d'*Hélène*, v. 166.

[2] Masqueray, pp. 249 et suiv.

parce que différents mètres y sont employés, mais aussi parce que les phrases sont de longueur inégale et affectent des formes diverses. Le style de ce morceau est le vrai style de la monodie ; les répétitions de mots y sont fréquentes[1] ; les brèves y sont accumulées à plaisir ; certains vers sont entièrement résolus[2]. Il faut remarquer surtout le vers 1283, qui commence par deux mesu es syncopées et se termine par six mesures résolues ; il y a là de l'affectation et une recherche de l'effet par des moyens faciles. La musique grecque était assez riche à cette époque pour qu'un habile chanteur pût tirer d'un passage de ce genre des effets intéressants ; mais tout cela indique que ce morceau était écrit surtout pour faire briller le talent du virtuose, et l'on peut affirmer que, parmi toutes les monodies d'Euripide qui sont écrites dans cette intention, celle-ci est une de celles qui font pressentir le plus nettement une prochaine décadence. La poésie est trop sacrifiée à la musique, et, semble-t-il, à une musique qui, malgré tout, devait être d'une qualité inférieure. Les fioritures, les trilles, les ornements de tout genre ne sausaient être prodigués sans nuire à la sévère

[1] Vv. 1289-90 : ὃς Ἰδαῖος, Ἰ — δαῖος ἐλέγετ' ἐλέγετ'...; 1313 : ὦ μᾶτερ, ὦ μᾶτερ ; 1315-16 : πικρὰν — πικρὰν ἰδοῦσα δυσελέναν ; 1318 : σφαγαῖσιν ἀνοσίοισιν ἀνοσίου πατρός ; 1325 : ἄλλοις ἄλλαν ; 1334 : μεγάλα πάθεα, μεγάλα δ' ἄχεα.

[2] v. 1285 : 18 brèves de suite ; vv. 1334-35 : 15 brèves.

beauté. Dans la musique moderne, les plus belles phrases ne sont pas celles où le compositeur s'est plu à accumuler les difficultés. L'exécution d'une phrase difficile n'est pas sans intérêt pour ceux que le mécanisme d'un instrument intéresse, mais les phrases simples sont les seules qui, ayant pénétré jusqu'à l'âme, s'y gravent profondément et à jamais.

RÉSUMÉ

Nous venons de voir quel chemin avait parcouru la musique dans la tragédie grecque, et avec quelle hardiesse la monodie avait secoué le joug de la forme traditionnelle. Tandis que dans le commos et le chant alterné, la forme antistrophique et la forme libre ont pu être employées concurremment, de façon que la même pièce contient parfois deux chants de même caractère écrits dans les deux formes [1], dès que la coupe libre fut adoptée pour la monodie, sa rivale fut à peu près abandonnée. Les *Troyennes* contiennent deux chants d'acteurs : l'un antistrophique (308-340), l'autre alloiostrophique (98-152); mais à partir de cette époque on ne trouve plus que des monodies de cette dernière forme. La présence de deux personnages dans le commos et dans le chant alterné avaient, comme je l'ai dit, contribué à conserver la forme traditionnelle pour cette sorte de compositions ; dans la monodie rien ne pouvait plus enchaîner la libre fantaisie du poète musicien. Quelle que soit l'importance

[1] *Les Bacchantes*, par exemple.

de l'acteur principal dans certains commoi ou même dans certains duos, la présence du chœur ou d'un second personnage doit nécessairement contrarier, pour si peu que ce soit, son désir de liberté ; les phrases musicales que les choreutes ou le deutéragoniste déclament ou chantent, quelques courtes ou insignifiantes qu'elles soient, arrêtent toujours un peu l'élan du virtuose. Dans la monodie rien de tel ne peut se produire ; le musicien peut se laisser aller à l'improvisation la plus libre. Et cependant, nous avons vu que, dans la plupart de ces chants, qui par leur caractère et leur allure repoussent toute symétrie, il ne saurait être question de liberté absolue ; la phrase musicale, pour si capricieuse qu'en soit la marche, obéit à certaines lois qu'il serait téméraire sans doute de vouloir formuler avec précision en l'absence de la mélodie, mais qu'on peut jusqu'à un certain point soupçonner et qui, vraisemblablement, ne différaient pas beaucoup de celles qui régissent l'art moderne. J'ai dit ailleurs que cette manière de procéder n'a rien d'artificiel et qu'il ne faut pas s'étonner de la retrouver dans la musique ancienne, si différente de la nôtre à tant d'égards. Quand bien même les auteurs anciens ne nous auraient pas affirmé expressément que la mélodie de la strophe se répétait dans l'antistrophe, nous n'aurions pas hésité, je crois, à

conclure qu'il en était ainsi. La correspondance étroite entre les deux parties d'un chant strophique aurait permis d'arriver à cette conclusion, et jamais on n'aurait pu penser que deux phrases mélodiques différentes accompagnaient deux parties aussi exactement semblables d'autre part. Or, la répétition antistrophique avait, en dehors de la préoccupation orchestique, une importance musicale, et la preuve, c'est qu'elle a subsisté dans des chants qui n'étaient pas accompagnés d'une danse. La tradition, si puissante d'ailleurs pour assurer la longue survivance des formes artistiques, n'aurait pas suffi à conserver la forme antistrophique, du moins aussi longtemps, dans des chants qui ne la comportaient pas. « Pour frapper fort, il faut frapper deux fois [1]. » Pour qu'une phrase musicale fasse sur les esprits l'impression qu'elle est destinée à produire, il faut qu'elle se répète. Les œuvres les plus romantiques des maîtres contemporains ne peuvent se soustraire à cette loi. Mais la loi n'est pas tellement absolue qu'elle exige dans tous les cas une exacte application ; je veux dire qu'une phrase peut se répéter note pour note, comme dans l'antistrophe, ou légèrement variée ; la liberté de

[1] H. Weil, *Journal des Savants*, 1896, article cité. Cf. Gevaert, II, p. 181. « Une mélodie a d'autant plus d'action sur le sentiment qu'elle a été précédemment entendue. »

la forme astrophique consiste souvent non dans le passage d'une phrase musicale à une autre dont le caractère et l'allure sont tout-à-fait différents, la première ne devant plus reparaître au cours du morceau, mais dans la répétition de la même phrase sous une forme un peu différente [1]. Il peut même y avoir correspondance entre deux phrases, dont la seconde, différente de la première, la rappelle par tel ou tel caractère ; par exemple la mélodie, c'est-à-dire la succession des mêmes notes, peut se présenter en un rythme différent [2].

Il n'y a donc pas, en bien des cas, entre la répétition antistrophique et la coupe libre, une différence aussi grande qu'on serait tenté de le croire, et même, si on laisse de côté pour un moment la signification orchestique de la strophe et de l'antistrophe, on est forcé de reconnaître que la construction strophique n'est musicalement parlant qu'une forme plus simple de la coupe libre. Ceci peut paraître paradoxal si l'on songe

[1] J'ai cité, p. 34, une phrase de Mendelssohn qui revient la deuxième fois sous une forme légèrement variée.

[2] Exemple : Schumann, 1re sonate pour piano et violon. La phrase type de la première partie, en 6/8, reparaît dans la troisième en 2/4, et, ce qu'il y a de plus remarquable ici, c'est que la première fois elle donne le ton à un morceau de caractère mélancolique, tandis que, à la fin, elle interrompt une série de phrases d'allure gaie et sautillante ; c'est comme un rappel du motif fondamental par lequel le musicien, au moment de terminer son œuvre, a voulu en résumer l'impression dominante.

aux compositions de Pindare ou d'Eschyle, mais si l'on remonte jusqu'à la strophe des premiers lyriques, il est aisé de reconnaître que cette affirmation n'a rien d'excessif. Il était plus facile en somme de compliquer la strophe et de trouver des combinaisons nouvelles que d'inventer la forme libre ; c'est pourquoi celle-ci n'est venue que longtemps après la strophe savante du VI[e] siècle. Il est donc permis de supposer que, lorsque deux commata se ressemblent quant à la métrique, cette ressemblance était accentuée par le retour d'une mélodie semblable ou de même caractère. Il est vrai que, en certains cas, dans la monodie de l'esclave phrygien, par exemple, ou dans celle d'Antigone, le dessin rythmique ne permet pas d'arriver à la même conclusion, mais il faut remarquer que les compositions de ce genre sont relativement peu nombreuses et que la fantaisie du musicien, dans la plupart des cas, n'osait secouer toute contrainte. Quoi qu'il en soit, c'est bien dans la monodie que la forme libre s'est épanouie le plus librement, et c'est la gloire d'Euripide de l'avoir portée à ce point de perfection.

La phrase musicale

Si la forme générale des chants tragiques a subi d'Eschyle à Euripide des modifications profondes, il est évident que les éléments qui entrent dans la composition de ces chants ont dû se modifier aussi. J'ai dit ailleurs qu'une relation se remarque entre les phrases musicales et les ensembles à la formation desquels elles concourent. Il n'est pas rare que le poète ait donné à la plupart des périodes d'un chant composé d'une strophe, d'une antistrophe et d'une épode la forme triadique, ou qu'il ait modelé les éléments d'un ensemble mésodique sur la forme générale de ce chant, de façon que l'effet d'ensemble fût produit, pour ainsi dire, par un moyen double. [1] D'autres fois, au contraire, il a cherché un effet de contraste en réunissant deux constructions différentes : par exemple, les phrases principales d'une triade affectent la forme mésodique, tandis

[1] La plus longue période antithétique pure qui existe (J. H. Schmidt, *Comp.* p.346) se trouve dans le grand commos mésodique des *Choéphores*, et dans la partie antithétique : Str. H. Str. Θ. Antistr. Θ' Antistrophe H'.

qu'un chant mésodique est composé de phrases affectant la forme de la triade. Dans une musique où le rythme joue un rôle si considérable, on peut produire les effets les plus divers, parce que les procédés de construction varient à l'infini. Il en est tout autrement dans la musique moderne où le rythme n'est qu'un cadre abstrait, dont le musicien, préoccupé surtout de la pensée mélodique, fait à peu près ce qu'il veut. C'est ainsi que, négligeant de plus en plus cette partie essentielle de la musique antique, l'art moderne est arrivé à une extrême simplicité rythmique, qui finirait par être insoutenable si la richesse et la variété de la mélodie n'ôtaient à l'auditeur toute raison d'y être sensible. La même chose d'ailleurs s'est produite dans la musique des Grecs ; les progrès de la mélodie ne pouvaient s'accomplir qu'au détriment du rythme et devaient amener nécessairement cette partie de l'art à n'être plus que l'accessoire. Sans doute la musique antique, du moins pendant la période qui nous occupe, n'est jamais arrivée à la simplicité rythmique par où se distingue essentiellement l'art moderne, mais il est admis que les formes rythmiques d'Euripide sont, d'une façon générale, beaucoup plus simples que celles d'Eschyle et même de Sophocle [1]. Des chants entiers

[1] Croiset, *Litt. Grecque*, III, p. 349. « Les membres logaédiques se succèdent sans aucun effort de composition savante. Ce n'est

de ce poète sont formés de tétrapodies simplement juxtaposées, et la plupart des phrases musicales affectent la forme « carrée » propre à la musique moderne. Mais ce serait une erreur de croire que le secret des combinaisons savantes est perdu à la fin du v[e] siècle, et il faut se garder d'étendre cette affirmation à tous les chants de la tragédie d'Euripide. Sans parler des *Bacchantes*, où le poète a essayé de faire revivre, dans leur ampleur majestueuse, la beauté des chants primitifs, il n'est pas rare de rencontrer chez lui des parties lyriques d'une facture savante et compliquée, qui ne le cèdent en rien, sous ce rapport, aux strophes grandioses du vieil Eschyle.

Je n'ai pas l'intention d'étudier en détail toutes les formes de phrases qui se rencontrent dans les parties lyriques de la tragédie grecque. Comme ces formes peuvent varier presque à l'infini, toute classification qu'on en tenterait serait incomplète, et d'ailleurs cette étude a été déjà faite en partie. Je me borne à renvoyer aux travaux de J. H. Schmidt, de Westphal, de Gevaert, pour n'en citer que quelques-uns[1]. Je vou-

que par exception qu'on trouve chez lui des combinaisons plus rares (par exemple, dans la Parodos des *Bacchantes*). »

[1] Il faut citer aussi le livre de M. A. Croiset : *Pindare et les lois du lyrisme grec*, dans la première partie duquel se trouvent résumées avec tant de clarté les théories un peu confuses auxquelles ce sujet a donné lieu.

drais m'arrêter un moment sur certaines de ces formes, qui sont particulièrement intéressantes parce qu'elles ont été plus goûtées que d'autres, et que, se retrouvant dans la musique moderne, elles paraissent définitives et affirment la persistance du sentiment humain à travers les siècles.

Je rappellerai en quelques mots que le vers lyrique des anciens ne ressemble aucunement à ce que les modernes désignent par le même mot. C'est une phrase musicale, une succession d'éléments, dont le nombre et la longueur sont très variables et qui se combinent très diversement. Les éléments qui entrent dans la composition du vers lyrique ont une valeur métrique, mais la phrase qui résulte de la juxtaposition ou de la combinaison de ces membres a une valeur musicale[1]. La symétrie n'en est perceptible que si cette phrase est accompagnée de mouvements orchestiques ou d'une mélodie. C'est pourquoi les modernes ont tant de peine à en sentir le charme, si tant est qu'on puisse même y arriver.

On distingue d'une façon générale quatre formes de périodes[2].

La plus simple est la période stichique, qui con-

[1] Voir Gevaert : *La mélopée antique dans le chant de l'Eglise latine.* Appendice I.

[2] J'emploie indifféremment les termes de période, de phrase musicale, de vers lyrique. Voir Croiset, *Pindare*, p. 54, note 1.

siste dans la juxtaposition de membres de même longueur et de même forme :

a-a-a-a-a-a, etc.

La forme palinodique groupe deux ou plusieurs membres de longueur et de forme inégale, et cette construction va se répétant suivant la figure :

a-b. — a-b. — a-b. — etc.

Si les membres se reproduisent dans l'ordre inverse, on a une période antithétique :

a-b — b-a ; a-b-c — c-b-a. — etc.

A cette forme se rattache la forme mésodique, qui consiste à séparer les deux membres ou les deux groupes de membres opposés par un membre qui ne correspond à aucun autre :

Ainsi : a — b — a'
ou : a. b — c — b'.a'.

Enfin la construction la plus compliquée réunit les deux formes palinodique et antithétique :

a-b. — c-d. — e — c'-d'. — a'-b'.

Cette classification est, on le voit, extrêmement simple, mais, comme le nombre et la longueur des

membres constitutifs de la phrase musicale peuvent varier presque infiniment, elle ne comprend que les principes essentiels de la constrution lyrique, et ce n'est pas ici le lieu de les exposer avec plus de précision.

D'une façon générale, la tragédie primitive emploie des phrases compliquées ; la tragédie grecque est, à l'origine, tout imprégnée de lyrisme et il y a, pour cette raison, peu de différence entre certaines strophes d'Eschyle et les morceaux les plus savants de Pindare. Cependant, il n'est pas rare de trouver, même dans les premiers drames d'Eschyle, des phrases d'une allure beaucoup plus simple. Lorsque le poète veut produire une impression musicale, au sens propre du mot, plutôt que charmer les yeux par des mouvements orchestiques, il construit sa phrase suivant le procédé qui deviendra quelques années après lui le plus ordinaire : il juxtapose simplement des membres de longueur égale, et parfois même il appuie la monotonie qui résulte de cette construction par la répétition des mêmes mots. C'est à cette préoccupation qu'il paraît avoir obéi dans une strophe du deuxième stasimon des *Perses* : 567-597 La strophe A est formée de deux phrases, dont la première se compose de cinq membres de même longueur, suivis d'un épodikon hexapodique. Or trois de ces membres sont composés des mêmes mots : il est évident que le poète

a voulu frapper l'oreille par le retour intentionnel des mêmes mots aux mêmes places de la strophe et de l'antistrophe ; en d'autres termes, cette partie avait surtout, quelle que fût la simplicité de la mélodie qui l'accompagnait, une valeur mélodique[1]. Mais en général la phrase d'Eschyle est, rythmiquement, moins simple, parce qu'elle est destinée à accompagner les mouvements d'un ensemble de danseurs.

L'importance croissante de l'acteur, qui modifie progressivement la forme générale des chants tragiques, contribue aussi pour une large part à simplifier les phrases musicalse; mais, dans la musique grecque, la simplicité n'est jamais devenue, comme dans la nôtre, l'uniformité. Il semble même que l'art antique, par une sorte de regret des formes disparues, ait tenu à conserver dans le détail des chants un souvenir de leur forme primitive. En effet, au moment où la coupe libre tendait à se substituer à la forme antistrophique,

[1] Ce procédé est fréquent chez Eschyle, surtout dans les premières tragédies : voir *Perses*, thrènos final : 931-1074. Str. et antistr. Δ. . . . . θρηνητῆρος | πέμψω πέμψω πολύδακρυν ἰαχάν. — . . . . . πενθητῆρα | κλάγζω κλάγξω ἀρίδακρυν ἰαχάν. Str. et antistr. Δ. ἰὴ ἰή, ἰὼ ἰώ. — νέαι νέαι δύαι δύαι. Les 2 premiers vers commencent par les mêmes mots : Str. Βεδᾶσι-βεδᾶσιν . . . . . πεπλήγμεθ' — πεπλήγμεθ' . . . . . etc. etc. Voir aussi le thrène d'*Agamemnon* : 1072-1177 ; Str. et antistr. Z : ἰώ, ἰώ ταλαίνας . . . . — ἰώ, ἰώ λιγείας. . . . Str. et antistr. Θ ἰὼ γάμοι γάμοι. Πάριδος ὀλέθριοι | φίλων. — ἰώ πονοι πονοι πόλεος ὀλομένας | τὸ παν.

la phrase musicale affectant la forme de la triade devenait prépondérante.

I. Sous sa forme la plus simple, cette phrase est composée de trois membres, dont les deux premiers sont dans une étroite correspondance, tandis que le troisième tranche nettement par sa forme ou sa longueur sur les deux précédents, et sert de conclusion à l'ensemble.

a-a'+b.

Telle est la phrase de *Médée* : 131-132.

2-2+4.

M. Gevaert, notant ce passage, répète pour le second membre la mélodie du premier, tandis que la phrase musicale du membre épodique est tout à fait différente. Sans aller jusqu'à prétendre que la restitution de M. Gevaert reproduise exactement ce que chantait le chœur des Corinthiennes, la ressemblance poétique des deux membres a et a' permet de supposer que la succession mélodique de a se répétait à peu de chose près dans a', tandis que l'épodikon avait une mélodie différente.

a. — ἔκλυον φώναν ∪ ∪ — — —
α'. — ἔκλυον δὲ βόαν ∪ ∪ — ∪ ∪ —
6. — τῆς δυστανοῦ ⊔ ⊔ ⊔ ⊔

Cette hypothèse est confirmée par le fait que

la même disposition se retrouve en plus d'une phrase de ce genre. Je ne veux pas multiplier les exemples : je me bornerai à citer le passage suivant d'*Iphigénie en Tauride* qui me paraît caractéristique :

a-a' χάριν ἔχω ξοᾶς, | χάριν ἔχω τροφᾶς
b. ὅτι μοι συνομαιμονα ...[1]

Cette construction très simple se trouve déjà chez Eschyle. En voici quelques exemples :

Perses : 931-1074 : strophe B 4me phrase[2] 4-4+3. Les deux tétrapodies sont trochaïques, le membre épodikon est logaédique.

Euménides : 321-396 : strophe B, 2e phrase[3] : 3-3+4. Les deux premiers membres sont dactyliques, le dernier est trochaïque.

Perses : 65-159 : strophe A[4]. 2-2+3.

La phrase II de la strophe Γ est construite de la même manière.

Presque toujours le membre épodique diffère, soit par la longueur, soit par le mètre, des deux

[1] 847-848 (Weil). Voir aussi Sophocle, *Œdipe à Colone*, vv. 841-43, 884-86 ; Euripide, *Hélène*, vv. 666-68 ; *Oreste*, vv. 831-33.

[2] ποῦ δέ σοι παραστάται, 4
οἷος ἦν Φαρανδάκης 4
Σούσας, Παλάγων 3

[3] Παλλεύκων δὲ πέπλων ἄ|μοιρος ἄκληρος ἐτύχθην. 3 + 3
δωμάτων γαῤ εἱλόμαν. 4

[4] 'Αθαμαντίδος 'Ελλας 2
πολύγομφον ὅδισμα 2
ζυγὸν ἀμφιβαλων αὐχένι πόντου. 3

membres appariés. Comme il sert de conclusion au vers lyrique, il faut que l'opposition entre les deux parties constitutives de la phrase, aa' d'une part, b d'autre part, soit nettement marquée, et cette différence est une preuve que la même distinction devait avoir lieu aussi quant à la musique entre les deux parties.

Il peut arriver d'ailleurs que les trois membres aient la même longueur et le même rythme, et il est quelquefois difficile de distinguer à quelle construction on a affaire. Cependant, presque toujours dans ce cas le poète a pris soin de varier légèrement la forme métrique de l'épodikon. Ainsi la phrase suivante des *Euménides*, que Schmidt considère comme une période stichique [1] (4-4-4) me paraît devoir être regardée plutôt comme triadique. La ressemblance exacte des deux premiers membres ne laisse aucun doute sur la nécessité de les considérer comme appariés, tandis que la forme métrique du troisième ne permet pas de l'assimiler aux deux précédents :

Euménides : 321-396. Strophe A[2].

a. ∪ ∪ ∪ | ⨆ | ∪ ∪ ∪ | — ∧ ‖ Ἐπὶ δὲ τῷ τεθυμένῳ
a'. ∪ ∪ ∪ | ⨆ | ∪ ∪ ∪ | — ∧ ‖ τόδε μέλος, παρακοπὰ
b. ∪ ∪ ∪ | — ∪ ∪ | ⨆ | — ∧ ‖ παραφορὰ φρενοδαλής, ...

[1] J.-H. Schmidt. p. 255 *Die Eurhythmie*.

[2] La phrase finale de la même strophe, également formé de trois tétrapodies trochaïques, et antithétique et non stichique;

Les phrases en dochmiaques sont celles qui peuvent donner lieu le plus souvent à une confusion de ce genre ; cependant là encore il arrive fréquemment que le poète a donné au monomètre épodique une forme un peu différente de celle qu'affectent les deux dochmies appariés :

Ainsi *Hécube* : 699-700[1].

a. ⏗ | ⏑ ⏑ — ⏑ | — ⏑ ‖ a' ⏑ ⏑ — ⏑ | — ∧ ‖
b. ⏗ | ⏑ ⏑ — ⏗ ‖ — ∧ ‖

La forme irrationnelle du colon b le détache nettement des deux précédents.

La forme triadique est assez rare chez Sophocle. On la trouve dans *Ajax* : 348-427, strophe A, phrase II. 44 + 4 (les deux premiers membres sont choréiques, l'épodikon est logaédique); 596-645, strophe A, phrase II, 44 + 4. Le membre épodique est plus long que les deux membres appariés dans *Œdipe Roi* : 463-512, strophe A, phrase III, 4-4 + 6. Voici, dans la même tragédie[2] une strophe composée de trois phra-

cela ressort de la forme métrique des trois membres :

a. — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
b. — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | ⊔ ‖
a'. — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖

[1] ''Εκϐολου ἢ πέση|μα φονίου δορὸς
ψαμάθῳ ἐν λευρᾷ ;

[2] *Œdipe Roi* : 1186-1222, strophe B.

ses, dont la première et la troisième ont la forme triadique, mais avec renversement des membres, c'est-à-dire que dans la première période, les deux premiers membres sont tétrapodiques, tandis que l'épodikon est une hexapodie ; dans la troisième, l'épodikon est tétrapodique, et les deux membres appariés sont des hexapodies.

Cette construction devient plus fréquente chez Euripide.

Alceste : 568-605. Strophe A. Phrase I, 44+4.

Médée : 131-138. Phrase I, 22 + 4 ; 410-445 : Strophe B. phrase II : 44+3 ; 824-865. Strophe B. Phrase I, 33 + 4.

Hécube : 154-215. Commata H[1].

a. — | — — | — — | — — | —, a'. — | — — | — — | — — | —
b. ◡ | ◡ ◡ — ◡ | — ∧ ||

Hécube : 649-651 ; 694-697 ; 699-700. *Troyennes* : 1091-92 ; 1110-11.

La scansion de Schmidt me paraît défectueuse à cause de la ressemblance des deux membres appariés :

a. — ◡ | ⊔ | — ◡ | ⊔ | ||. a' — ◡ | ⊔ | — ◡ | ∟ ||.

et de la forme différente de l'épodikon :

b. — ◡ | ◡ ◡ ◡ | — ◡ | — ‸ ||[2].

[1] 183-185 (Weil).

[2] Μᾶτερ, ὤμοι, μόναν | δή μ' Ἀχαιοὶ κομί —ζουσι σέθεν ἀπ' ὀμμάτων·

Hélène : 164-251, strophe A, phrase II, 4-4 + 6. *Iphigénie à Aulis* : 164-230. Trois phrases consécutives (III, IV, V,)[1] sont construites de la même manière ; peut-être aussi faut-il considérer comme triadiques les phases II et VII.

II. Chacune des deux parties appariées peut être formée de deux membres :

Eschyle : *Perses*, 852-908. 4 4-4 4+5. *Euménides* : 321-396, strophe B, phrase III, 4 4-4 4+6. Il faut remarquer, dans ce dernier exemple, que le deuxième membre de la deuxième partie est légèrement différent de celui auquel il correspond, et que, s'il se rattache par sa longueur au précédent, il annonce, par la forme et la succession de ses mesures, le membre épodique. Il y a donc, dans ce cas, un membre qui forme transition entre les deux parties correspondantes et le membre non apparié.

a. { ⏑ ⏑ ⏑ | ⊔ | ⏑ ⏑ ⏑ | – ∧ ||
⏑ ⏑ ⏑ | ⊔ | ⏑ ⏑ ⏑ | – ∧ ||

a'. { ⏑ ⏑ ⏑ | ⊔ | ⏑ ⏑ ⏑ | – ∧ ||
⏑ ⏑ ⏑ | ⏑⏑ ⏑ | ⊔ | ⊔ ||

b. – ⏑ | ⊔ | – ⏑ | – ⏑ | ⊔ | – ∧ ||[2]

De Sophocle je citerai *Electre* : 121-250 :

[1] 171-72, 173-76, 177-79 (Weil).

[2] Texte et scansion de J. H. Schmidt. *Die Eurythmie*. p. 257. D'après Hermann (p. 283. V. 350-354) le membre épodique est une ιétrapodie : μαυροῦμεν νέον ἄλμα. – > | – ⏑ ⏑ ⊔ | – ∧ ||.

Epode, phrase III, et *Œdipe à Colone* : 833-886, phrase II ; d'Euripide je citerai *Médée* : 131-138, phrase II ; *Oreste* : 140-207 : Strophe A, phrase III. Ici encore il est évident qu'il faut considérer les quatre dochmies, entièrement résolus, comme appariés, tandis que les deux derniers forment l'épodikon de l'ensemble.

a. ∪ | ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ | ∪ ∪, ∪ | ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ | ∪ ∪, ||
a'. ∪ | ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ | ∪ ∪, ∪ || ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ | ∪ ∪, ||
b. ∪ | ∪ ∪ – ∪ | ∪ ∪, ∪ || – – ∪ | ∪ ∪ ||

Les deux membres dont se composent les parties correspondantes peuvent être de longueur inégale :

Perses : 852-908 : Strophe Γ.

54-54 + 5.

Euripide, *Suppliantes* : 365-380. Strophe B.

64-64 + 4.

Les deux parties a a' peuvent encore être formées de trois membres ou même de trois groupes de membres égaux ou inégaux.

Sophocle, *Ajax* : 596-645. Strophe B.

a-33-33-33-a' 33-33-33 + 6. 6.

Euripide, *Andromaque* : 117-146. Strophe A, phrase I.

a. 33 (dactyles) 4 chorées.

a'. 33 (—) 4 (—)

b. 6 (épodikon choréique).

Médée, 824-865. Strophe B. phrase II.

443-443 + 2.

III. Enfin un membre intermédiaire, ou même un groupe de membres peuvent s'intercaler entre les deux premières parties :

Euripide : Hécube, 629-656. Epode, phrase II.

4-4-4. + 6.

Hippolyte : 1102-1150.

3 3 (dactyles) - 6 (chorées) - 3 3 (dactyles) + 5.

La même disposition se trouve chez Eschyle et chez Sophocle : *Suppliantes*, 630-709, strophe Γ, phrase I ; 1018-1074, strophe Δ ; *Ajax*, 1185-1222, strophe B, phrase I.

Quelquefois la même strophe réunit plusieurs phrases à terminaison épodique, mais construites différemment ; l'une par exemple peut être formée de deux groupes de membres appariés et d'un épodikon ; une autre n'a que deux membres appariés et un épodikon, une autre peut avoir en outre un proodikon. Cette disposition se trouve dans *Hélène* : 164-251, strophe A. La strophe est formée de trois phrases et offre le dessin suivant :

I 44-44 + 6
II 44 + 6
III 4 — 44 + 6

Avant de terminer j'indiquerai une disposition plus compliquée encore, qui consiste à réunir les deux constructions palinodique et antithétique : a-bc-bc-a, et à intercaler entre les deux membres de mesure différente soit deux membres juxtaposés, soit même deux membres antithétiques séparés par un troisième membre non apparié ; l'ensemble se termine par un épodikon :

Sophocle : Œdipe à Colone, 520-548. Strophe A II, II.

$\overset{\frown}{2\text{-}6}\text{-}4\text{-}4\text{-}4\text{-}4 - \overset{\frown}{6\text{-}4\text{-}2} + 6.$

Les phrases de ce genre sont plus rares, et la disposition compliquée de leurs éléments nous éloigne trop de la phrase mélodique.

Ce n'est pas toujours la phrase finale de la strophe qui affecte la forme de la triade ; cependant c'est le cas le plus ordinaire. L'épodikon donne à la mélodie sa conclusion définitive [1]. Dès l'époque de Sophocle cette habitude a prévalu, et dans Euripide les phrases terminées par un membre épodique sont presque toujours à la fin de l'ensemble. D'ailleurs, il faut remarquer que, parmi les phrases de ce genre qui ne se trouvent pas à la fin de la strophe ou du comma, quelques-unes coïncident avec un changement de

[1] Gevaert. II, p. 159.

personnage et marquent par conséquent la fin d'un développement mélodique [1]. Beaucoup se trouvent dans des ensembles uniquement composés de phrases ayant cette forme [2]. D'autres encore marquent le passage d'un rhytme à un autre ; on peut supposer que, dans ce cas, la mélodie changeait de caractère [3]. D'autres enfin se trouvent immédiatement placées avant des trimètres iambiques et doivent être regardées comme des phrases finales [4].

En résumé, la phrase triadique trouve presque toujours sa place à la fin d'un développement mélodique. Même dans un long morceau attribué à un seul personnage et non interrompu par des épirrhèmes déclamés, il arrive souvent que la phrase triadique marque le passage d'une idée à une autre, et, dans ce cas encore, le texte poétique confirme jusqu'à un certain point notre hypothèse sur le changement de la mélodie. Ainsi

[1] *Electre :* 1177-1232, strophe A, phrase II.

[2] *Hécube* : 629-656, Epode, 2 phrases ; *Hélène* : 164-251, strophe A, 3 phrases ; *Héraclides* : 748-783, strophe B, 2 phrases ; *Médée* : 824-865, strophe B, 2 phrases, etc.

[3] *Andromaque* : 1009-1046, strophe B, phrase I. *Hercule furieux* : 1072-1085. Comma Δ, phrase I. Dans ce cas, le membre épodique marque la transition entre deux phrases de rythme différent. Ainsi, dans *Hippolyte*, 1102-1150, strophe A, l'épodikon choréique qui termine la phrase I ménage la transition entre cette phrase et la suivante, toute en chorées.

[4] Certaines phrases triadiques ne terminant pas la strophe se trouvent avant une exclamation *: Iphigénie à Aulis* : 1223-1335. Comma ς.

la strophe Γ d'Hélène (330-385) est composée de deux parties dont la première comprend deux phrases, la deuxième triadique ; la deuxième partie est composée de la même manière. Le cours des idées change d'une phrase à l'autre : la mélodie changeait probablement aussi.

Telles sont les différentes formes sous lesquelles se présente la phrase type que nous retrouvons dans la musique moderne.

Il serait excessif d'affirmer que la musique occidentale a connu toutes les formes rythmiques usitées dans l'art antique. Sans doute les formes primitives et populaires de la musique grecque ont pu être employées dans notre musique primitive et populaire ; mais tandis que ces formes en Grèce se sont compliquées dès que l'art s'en est emparé, elles se sont simplifiées au contraire dans l'art moderne. Nos vieilles chansons, dont j'ai cité plus haut quelques exemples, ne sont pas toujours composées de tétrapodies ou même d'un nombre pair de mesures, et cela tient à ce que la plupart étaient des airs de danse[1] ; la danse seule peut varier les formes rythmiques, qui deviennent au contraire de plus en plus simples à mesure que la préoccupation orchestique tend à s'affaiblir et que la mélodie devient plus riche. Aujourd'hui

[1] J'ai dit que beaucoup portaient le titre de *rondel*.

il n'en est plus ainsi. La plupart des phrases musicales modernes sont formées d'un nombre de mesures divisible par 4. Mais outre qu'il n'en est pas toujours ainsi, la succession mélodique qui constitue une phrase musicale peut rompre la monotie qui résulterait de cette uniformité ; en d'autres termes, le groupement des membres ou des mesures qui les composent peut être tel que, dans ces conditions de simplicité extrême, le musicien arrive à produire une impression de variété autrement que par la mélodie seule.

Il arrive en effet très fréquemment que les éléments d'une phrase composée d'un nombre pair de mesures ou même de tétrapodies se groupent trois par trois, et ainsi s'établit entre l'ensemble et les détails une sorte d'antagonisme d'où naît la variété [1]. Nous avons déjà vu que les poètes musiciens de la Grèce aimaient à établir entre la forme générale du chant et les éléments dont il est composé la même inégalité. Les exemples sont nombreux dans la musique moderne ; je n'en citerai que quelques-uns :

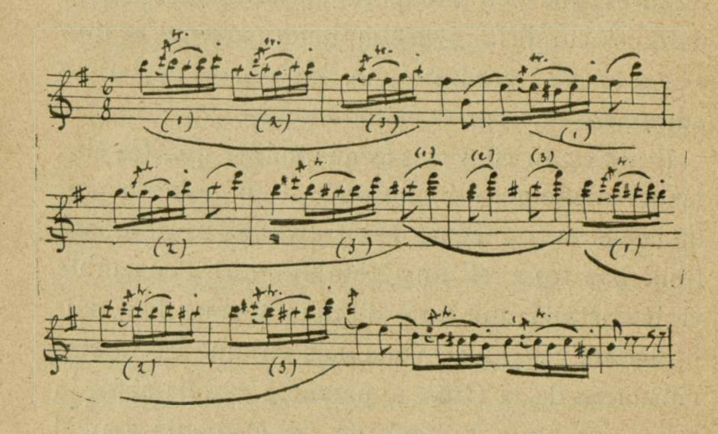
J. S. Bach. Sonate 4 pour piano et violon ; 2e partie, allegro (édition Litolff).

Mozart. Sonate 15 pour piano et violon ; allegretto (édition Peters.)

[1] J. Combarieu : Le *rythme antique* etc. « La vie du style (musical) consiste dans ce qu'on pourrait appeler un conflit permanent entre le rythme et la mesure. »

Je veux citer enfin une phrase qui n'appartient pas à une œuvre bien remarquable, mais qui a cependant une allure toute classique, et où la disposition dont je parle se retrouve jusqu'à quatre fois dans l'espace de dix mesures.

Rode ; 8e concerto pour violon, allegretto, phrase du début.



Sous sa forme la plus simple, une phrase musicale se compose au moins de deux parties, dont la seconde répète la première soit exactement soit avec une légère variation, soit enfin (c'est le cas le plus ordinaire) avec une terminaison différente. En général, la première partie est montante, la seconde est descendante ; le musicien conduit d'abord la mélodie jusqu'au son le plus aigu, et il la termine sur le son le plus grave ; la première

partie exprime une progression, la seconde une régression du sentiment.[1] C'est ainsi que sont composées les phrases les plus simples de la musique grecque ; nous en avons vu, sans nous y arrêter particulièrement de nombreux exemples dans les parties lyriques d'Euripide.

En voici quelques exemples dans la musique moderne :

Mozart. Sonate 8 pour piano et violon ; début de l'allegro. Cette phrase est composée de deux parties exactement semblables par le rythme et par la mélodie : 4 + 4.

Cette disposition se retrouve trois fois encore dans le même morceau ; je ne cite que la première parce que c'est la plus simple.

Chaque partie peut être formée de deux membres au lieu d'un seul et dans la forme palinodique :

Mozart : Symphonie en sol mineur ; allegro finale.

2. 2 + 2. 2.

Cette disposition est fréquente dans les chants dochmiaques de la tragédie.

Le nombre des membres qui composent chaque partie peut aller jusqu'à trois et quatre ; dans ce

[1] Combarieu. Le *rythme antique*.

cas, les derniers membres de la deuxième partie sont assez différents de ceux auxquels ils correspondent.

Mais assez souvent, et il faut insister particulièrement sur ce point, un membre non apparié se place soit au début, soit au milieu, soit à la fin de la période. On a alors, comme dans beaucoup de phrases grecques, un proodikon, un mésodikon, un épodikon. Les phrases avec membre proodique sont fréquentes dans Bach[1] ; elles deviennent plus rares à partir de Mozart.

Bach : suite III, 7, n° 1. Courante [2].

Il faut remarquer que le proodikon contient, brièvement exprimé, le motif principal. Dans la plupart des phrases musicales de la tragédie grecque ainsi construites, on peut inférer de la forme métrique du proodikon qu'il annonce aussi le caractère du morceau tout entier[3]. Telle est, vraisemblablement, sa valeur dans le chant com-

[1] M. Gevaert, 15, p. 197, remarque à propos du proodikon dans Eschyle, que la plupart des airs de Bach débutent ainsi : c'est le motif principal isolé de la suite du morceau par une ritournelle.

[2] Un peu plus loin (*Rondeau vivace*) se trouve une phrase avec proodikon et épodikon ; les deux membres sont semblables rythmiquement, la mélodie est différente. Comparer : Euripide, *Hélène*, 164-251, Strophe A, phrase III.

[3] Gevaert II, p. 157. « Le proodikon (prélude) annonce le thème et prépare l'attention de l'auditeur. »

matique d'*Ion* (184-236), commata A et B. Les deux membres : – ⏊ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ | – ⏑ ‖ (commata A) et ⏑ | ⏗ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ | – ⏑ ‖ (commata B) contiennent les principales mesures qui seront employées dans ces deux couplets et annoncent que la tétrapodie y sera prédominante. Il en est de même dans la strophe B du st simon 1048-1105 de la même tragédie. Le membre initial domine toute la strophe et donne le ton avant que le chœur commence à danser.

Les périodes mésodiques, nombreuses dans la musique grecque, sont aussi très fréquemment employées dans la musique moderne. Mais le membre mésodique n'a pas toujours dans l'art occidental la valeur et l'utilité qu'il avait dans la musique orchestique des Hellènes. Le mésodikon de la strophe antique marquait un temps d'arrêt ; le chœur, pendant cette courte phrase, était immobile ou peut-être faisait quelques balancements sur place,[1] et cette pause mesurée contribuait à éclairer la mélodie de ces grands ensembles compliqués. Il ne saurait être question de danse dans notre musique instrumentale ou dans les airs de nos opéras. Cependant, comme cette disposition n'était pas usitée seulement pour les parties dansées, puisqu'on la trouve dans des chants d'acteurs et dans des chants en commata inégaux, il

[1] Gevaert II, p. 196.

faut en conclure que l'épodikon n'avait pas toujours une valeur orchestique. Il forme quelquefois la transition entre deux parties de phrase qui se correspondent, mais dont la seconde, par exemple, peut être légèrement différente de la première par la rapidité du mouvement. D'autres fois, au contraire, le mésodikon était un point d'orgue sur lequel la voix du virtuose s'arrêtait avec complaisance. Tel paraît être le sens du monomètre dochmiaque qui sépare les deux parties du comma Δ dans un chant d'*Iphigénie à Aulis* (1475-1531). L'exclamation ἰὼ ἰώ, qu'on la mesure comme un dochmius [1] ou qu'on la considère comme n'ayant pas de valeur métrique précise [2] peut être regardée comme une sorte de *ralenti* à la façon moderne, qui facilite le retour à la mélodie précédente ou qui amène tout au moins une phrase de même caractère.

Les périodes mésodiques se rencontrent dans la musique populaire et dans la musique savante des modernes. M Gevaert[3] cite une phrase du *Prophète* de Meyerbeer qui reproduit la disposition mésodique sous sa forme la plus simple : (2 tétrapodies séparées par une dipodie) une pé-

[1] J. H. Schmidt, *Die Monodien* : p. CCCVIII.
[2] L'exclamation n'est souvent pas comptée dans la mesure du vers.
[3] II. p. 158.

riode plus longue, tirée d'un vaudeville français, laquelle est composée de cinq membres, dans la forme anthithétique (le membre intérieur, une hexapodie, forme le mésodikon) ; et enfin une phrase de l'*Armide*, de Glück, également composée de cinq membres, mais dans laquelle les parties appariées affectent la forme palinodique :

a b. — c — a'-b'.

Je citerai enfin le début du quatuor pour piano et instruments à cordes de Schumann, qui me paraît se rapprocher du passage d'*Iphigénie à Aulis* dont je parlais plus haut. Dans cette phrase assez longue, le membre mésodique forme la transition entre les deux parties, et le musicien a pris soin d'indiquer qu'il devait être joué dans un mouvement un peu différent du reste ; de même que la voix du chanteur pouvait traîner un peu sur l'exclamation ἰὼ ἰώ, de même ici l'instrument doit ralentir les deux dernières mesures du mésodikon avant de reprendre le motif principal.

D'ailleurs, le mésodikon ne se présente pas toujours avec cette simplicité. Au lieu d'un membre unique, il peut être une phrase tout entière, et dans ce cas il est parfois difficile de savoir si on doit lui attribuer une valeur mésodique. Mais presque toujours le caractère mélodique des dernières mesures permet d'en décider avec certi-

tude. Telle est la belle et pure phrase du violon dans l'andante de la sonate 10 de Mozart, pour piano et violon. Cette longue période, composée de deux tétrapodies appariées suivies d'une hexapodie épodique, n'est en réalité qu'un mésodikon destiné à ramener la pensée principale que le piano a exprimée deux fois déjà. Après le cri passionné qui s'arrête brusquement sur le point d'orgue de la dernière mesure, le musicien est, comme malgré lui, ramené à la pensée du début, et cette sorte de brève révolte qu'exprime la fin de la phrase mésodique se résout en un sentiment plus calme qui constitue le caractère essentiel de l'andante tout entier [1].

Nous arrivons à la phrase triadique. Cette forme est, dans la musique moderne aussi bien que dans la musique grecque, la plus fréquente : Je n'en citerai que quelques exemples, en les choisissant aussi simples que possible :

Beethoven, sonate en ut mineur (piano et violon)

2-2 + 4.

[1] Remarquons en passant que dans cette phrase comme dans beaucoup d'autres, la pensée musicale aime à s'exprimer par une formule plusieurs fois répétée ; nous avons vu qu'il en était ainsi dans certaines parties lyriques de la tragédie grecque, non-seulement dans des chants antistrophiques, mais aussi dans des monodies où la forme traditionnelle a été abandonnée.

La disposition contraire se retrouve dans le scherzo de la même œuvre ; mais ici la deuxième partie ne reproduit pas exactement la première, et de plus le membre épodique se détache nettement par la mélodie et par le rythme des deux parties appariées ; il forme la conclusion de l'ensemble.

4·4 + 2.

Dans la phrase qui suit, au contraire, l'épodikon offre ceci de particulier que ses deux premières mesures rappellent par le rythme les deux parties appariées. Nous avons vu quelque chose de semblable dans une période des *Euménides*. Le rôle de l'épodikon est de terminer la phrase musicale sur une conclusion satisfaisante, ou encore, principalement dans une phrase de longue haleine, de rappeler brièvement les éléments principaux de l'ensemble.

Quand la phrase est composée de deux parties dont chacune se termine par un membre épodique, il peut arriver que le premier épodikon rappelle par le rythme et la mélodie les deux parties appariées qui précèdent, tandis que le second, qui termine l'ensemble, se détache nettement du reste ; dans ce cas, le dernier est plus long.

Exemple : *Mendelssohn :* Sonate I pour piano et violoncelle ; 1re partie, mesure 59.

2-2 + 4.
2-2 + 6 (2 + 4).

Je citerai enfin deux phrases plus compliquées où se retrouve, à peu de chose près, une disposition assez fréquente dans la lyrique de la tragédie grecque.

Mozart : Symphonie en sol mineur ; minuetto andante.

La première partie se compose de 42 mesures ainsi réparties :

1re reprise : 3-3 + 4-4.
2e reprise : 3-3 + 6 + 10 + 3-3.

Remarquons d'abord que cette phrase fait exception à la règle générale du groupement des mesures par 4. La pensée fondamentale de ce passage est exprimée en deux tripodies juxtaposées.

La première reprise est formée de deux parties appariées (deux tripodies exactement semblables quant au rythme, mais dont la mélodie monte dans la deuxième) ; cette période se termine par deux tétrapodies qui forment l'épodikon ; la partie initiale de la première se rattache à ce qui précède et marque une progression du sentiment ;

mais les 6 dernières mesures expriment un sentiment plus calme.

La deuxième reprise débute également par deux tripodies qui ne rappellent, ni par la forme particulière des mesures, ni par la succesion mélodique, la phrase principale; elles sont suivies d'une hexapodie de transition, dont les dernières mesures ont pour but de ramener le motif principal. Cette partie est donc un mésodikon. La partie suivante (10 mesures) ramène le thème du début, mais avec une allure plus passionnée. Remarquons en effet que cette longue phrase ne contient que la deuxième partie du motif, qui est, rythmiquement, la plus mouvementée. L'ensemble se termine par deux tripodies, où se retrouve, comme conclusion, le thème principal. [1]

La longue période par laquelle je terminerai n'appartient pas à un maître classique ; mais, outre qu'elle est d'une belle allure et d'un grand caractère, elle est intéressante en ce que le compositeur a essayé de rompre avec la tradition, en mélangeant aux membres tétrapodiques qui, dans cette phrase, sont les plus nombreux, des tripodies qui, par leur forme mélodique et par la place qu'elles occupent, y jouent le rôle le plus impor-

[1] Il faut remarquer la variété rythmique de cette phrase : le groupement des mesures trois par trois dont j'ai parlé plus haut s'y rencontre à plusieurs reprises.

portant. N'oublions pas enfin qu'Euripide était un novateur, dans toute la force du terme ; je crois qu'il est permis dans ce cas d'emprunter des exemples à d'autres maîtres que les purs classiques.

La première phrase de la sonate op. 45 de Grieg, pour piano et violon, n'a pas moins de 52 mesures, elle se divise en deux parties dont la première offre ceci de tout à fait remarquable que les membres qui la composent y deviennent de plus en plus courts, jusqu'à ce que le musicien, au moment de terminer, reprenne le motif initial, sous une forme mélodique différente, pour rappeler que la pensée fondamentale s'est exprimée en tripodies.

On a le dessin suivant :

3 3+2 2+1 1 1 1+2+3 3.

Malgré son apparence mésodico-antithétique qui, au premier abord, semble en faire un tout complet, cette phrase, comme je l'ai dit, n'est que la première partie d'un ensemble plus développé. La deuxième partie débute par quatre tétrapodies dans la forme palinodique :



puis c'est une succession de quatre mesures qui se groupent de la même manière :

I. I. I. I.

enfin, après une tétrapodie ascendante, la phrase tout entière se termine par deux tripodies en tenues, par lesquelles le musicien a ramené la mélodie du son le plus aigu au plus grave. La terminaison de l'ensemble en reproduit donc le début et le caractère rythmique en est ainsi fortement accusé.

J'ai tenu à citer cette phrase, d'abord parce qu'elle offre un exemple assez rare dans la musique moderne d'une construction chère à l'art des Grecs, et aussi parce que l'épodikon qui la termine la rend tout-à-fait semblable, quoique sous une forme beaucoup plus compliquée, à la phrase de *Médée* que j'ai citée plus haut.

On voit que, malgré son habituelle simplicité rythmique, la musique moderne n'a pas complètement abandonné toutes les ressources que l'art antique lui offrait. Parmi les phrases que notre art paraît avoir héritées de l'art hellénique, les périodes affectant la forme de la triade sont les plus nombreuses. M. Gevaert [1] pense que l'épo-

[1] Gevaert II, p. 157. « Les *alleluia* et les *amen* qui terminent les antiennes et les hymnes sont de véritables épodika. »

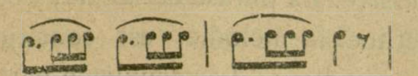
dikon s'est transmis à la musique moderne par la musique liturgique, qui en a fait un usage fréquent. Cela paraît assez vraisemblable ; mais il faut ajouter que ces épodika n'auraient pas été conservés s'ils contrariaient en quoi que ce soit les tendances imitatives de la musique de notre temps ; c'est parce qu'ils les favorisent au contraire que l'art moderne a conservé avec tant de fidélité une forme pour laquelle la musique imitative du ve siècle a montré une préférence si marquée.

Il semble, au premier abord, que la régularité, pour si large qu'on la suppose, que comporte toute répétition, soit inconciliable avec la marche capricieuse d'un sentiment passionné. Mais le propre de la passion, ainsi que je l'ai déjà remarqué, est de revenir sur son objet et de se répéter à satiété. Cette répétition sans doute est irrégulière et se produit en dehors de toute règle, car les moments divers d'un même sentiment se succèdent avec beaucoup d'imprévu. Mais ces phases diverses étant toutes empreintes du même caractère doivent différer relativement peu dans l'expression. C'est pourquoi la formule musicale destinée à traduire un sentiment quelconque ne se répète pas exactement, mais avec quelques variations plus ou moins accentuées. Tantôt c'est la mélodie que le musicien reproduit en la variant, et qui peut, selon les cas, marquer une accéléra-

tion ou un ralentissement ; tantôt une variation du rythme donne au motif mélodique une physionomie un peu différente sans lui rien enlever de son caractère [1]. Les éléments dont une phrase se compose peuvent, par exemple, devenir de plus en plus courts et se morceler à l'infini, de façon que la phrase acquière une allure de plus en plus pressée et haletante ; c'est ce qui arrive fréquemment dans la première partie d'une phrase passionnée. Un sentiment violent non-seulement aime à se répéter, mais il s'exalte par la répétition et arrive progressivement au paroxysme. Dans la longue phrase de Grieg que j'ai analysée, le motif fondamental est contenu dans les deux tripodies initiales :



il reparaît aussitôt après, mais exprimé en deux dipodies :



Enfin, comme si ces deux mesures constituaient

[1] J'ai cité plus haut, page 257, le motif principal de la première sonate de Schumann pour piano et violon, que la première partie développe en 6/8 et qui reparaît en 2/4 dans le *finale*.

une phrase trop longue encore au gré de la passion qu'elles traduisent, la dipodie elle-même s'abrège et le même motif reparaît, exprimé en quatre mesures, dont chacune contient le groupe caractéristique du motif fondamental :

Remarquons que la mélodie monte à mesure que l'allure rythmique devient plus passionnée.

Lorsqu'enfin la violence de la passion est arrivée au degré le plus élevé, il se produit une sorte d'abattement, et la mélodie redescend en même temps que le rythme devient plus calme.

Dans les phrases plus simples, celles, par exemple, qui se composent de deux parties appariées et d'un membre épodique, les deux premières expriment la progression du sentiment, et la troisième, le plus souvent, est destinée à traduire le calme qui succède toujours à une agitation excessive. La phrase de *Médée*, dont M. Gevaert restitue la mélodie, est construite de la façon que j'indique. La deuxième partie répète la première avec une très légère variation, et la mélodie monte pour redescendre ensuite dans l'épodikon, en même temps que le rythme devient plus calme ; le membre épodique est formé de quatre mesures en tenues.

Considérons quelques phrases plus compliquées. Le même chant d'*Iphigénie à Aulis* (1475-1531) nous en offre deux exemples intéressants (Commata A et T).

La phrase unique du comma A est construite dans la forme triadique ; chacune des deux parties appariées est formée de deux membres. Mais la deuxième partie marque un excès d'agitation sur la première. En effet, tandis que les deux premières tétrapodies n'ont qu'une mesure résolue, et, à côté, deux mesures syncopées, les six premières mesures de la partie suivante sont entièrement résolues, ce qui donne une suite de 18 brèves ; il n'y a pas une seule mesure en tenue. La tétrapodie épodique, au contraire, n'a pas une seule mesure résolue et contient une syncope.

Le comma Γ est plus compliqué. Il est formé de 3 phrases dont les deux premières sont triadiques et se ressemblent à peu de chose près par le détail des mesures ; la dernière, formée de deux hexapodies juxtaposées, peut être considérée comme l'épodikon de l'ensemble. On a le dessin suivant :

4. 4 + 3
4. 4 + 4
Epodikon : 6 6.

Dans la phrase I, la deuxième tétrapodie est

plus agitée que la première, puisqu'elle a une mesure résolue et pas de syncope, tandis que c'est le contraire dans la précédente. La phrase II est plus mouvementée, parce qu'elle a cinq mesures sur huit résolues, ce qui donne une fois neuf, une fois six brèves consécutives. Mais l'épodikon de cette dernière partie est plus calme que celui de la première, parce qu'il doit ménager la transition entre ce qui précède et l'épodikon final, qui a cinq mesures syncopées.

Ces exemples suffisent pour montrer que, si elles se séparent sur plus d'un point, la musique ancienne et la musique moderne se rencontrent en beaucoup d'autres, non seulement dans les formes diverses que les chants ont affectées successivement, mais aussi dans les préférences que l'une et l'autre ont manifestées pour certaines formes de phrases. En résumé, les règles auxquelles obéissent les périodes lyriques des Grecs diffèrent peu, dans leur ensemble, des principes qui régissent les phrases de la musique moderne. Il n'y a là rien d'étonnant : la musique est l'art expressif par excellence, et les éléments qu'elle met en œuvre peuvent prendre des formes très variées. Mais, de même que les formes diverses de la cantilène, comme j'ai essayer de le montrer, se réduisent à un certain nombre de types relativement peu considérable, de même les éléments

constitutifs de la phrase musicale peuvent se ramener à quelques formes préférées. Ce qu'il importe de remarquer surtout, c'est que la forme générale des chants s'est simplifiée de plus en plus, aussi bien dans la musique moderne que dans le lyrisme des Grecs, et que la même simplification se remarque dans les éléments qui concourent à la formation des chants. J'en ai déjà indiqué la raison ; je ne ferai que la rappeler : la mélodie a peu à peu pris le dessus, elle s'est enrichie à l'excès et a fini par devenir l'unique préoccupation des artistes musiciens.

CONCLUSION

Toutes les innovations que nous venons d'étudier peuvent se résumer d'un mot : la musique expressive s'est substituée à la musique orchestique. La partie musicale de l'ancienne tragédie a subi, avant Euripide, des modifications profondes ; mais, en réalité, les combinaisons imaginées par Eschyle et Sophocle, et même par Euripide dans la première partie de sa carrière, pour voiler la raideur d'une symétrie trop rigoureuse, n'ont fait que retarder l'éclosion de la musique imitative. Cette grande variété de formes que présentent les commoi d'Eschyle et de Sophocle étaient un obstacle à l'avènement des formes libres : elles ont pu élargir le moule traditionnel, mais il était nécessaire qu'il fût brisé. Les deux formes rivales ne pouvaient vivre côte à côte ; l'une devait finir par absorber l'autre ou du moins par réduire beaucoup son domaine. L'histoire de la tragédie grecque, depuis les dernières pièces d'Eschyle jusqu'aux environs de 420, se réduit à une rivalité entre deux formes d'art, à une lutte

dont les péripéties sont marquées par les concessions que la première fit à la seconde. Ces concessions ne sont, pour ainsi dire, que des défaites successives. La résistance de la forme antistrophique a été longue, parce que cette forme tenait à des habitudes chères à tous, parce qu'elle était défendue par un glorieux passé. Mais le jour où elle consentit à sacrifier quelque chose de sa sévérité primitive, on put prévoir qu'elle serait bientôt vaincue.

C'est à Euripide qu'il était réservé de faire triompher les formes nouvelles. Il a quelquefois dépassé le but ; un désir excessif d'innovations hâtives, et aussi l'influence qu'exercèrent sur lui les exigences et les goûts de ses contemporains, l'ont conduit à une application parfois maladroite des principes nouveaux. Il faut dire d'ailleurs que, dans cette lutte entre la poésie et la musique, la première ne pouvait que s'amoindrir devant l'importance tous les jours grandissante de la seconde. Or, la partie musicale n'existant plus pour nous, ce qui sans doute faisait le charme de certaines parties de son théâtre, nous manque pour l'apprécier comme il convient ; de sorte qu'une critique sévère de ce poète serait en même temps une critique injuste. Et puis, n'oublions pas que nous n'avons d'Eschyle et de Sophocle que sept tragédies, tandis que nous en avons dix-sept d'Euripide. Il est possible

que les deux premiers aient bénéficié de ce qu'un petit nombre seulement de leurs drames sont arrivés jusqu'à nous ; l'œuvre d'Euripide étant plus considérable est aussi nécessairement plus mêlée. Enfin, sans rechercher ici les causes des critiques violentes qui s'acharnèrent sur Euripide, il est permis de croire que le voisinage de Sophocle lui a été funeste. La perfection de ce poète, cet heureux mélange de grandeur et de simplicité, qui l'ont fait considérer comme le plus pur et le plus parfait modèle du génie hellénique, ont nui, ce n'est pas douteux, à la gloire de son rival. Il n'en reste pas moins que le drame d'Euripide est extrêmement intéressant, et il l'est précisément, si je puis dire, parce qu'il n'est pas parfait en toutes ses parties. Tout n'est pas à admirer dans cette œuvre, mais tout sollicite l'attention et l'étude ; les qualités et les défauts qui la distinguent de l'œuvre de ses rivaux sont en quelque sorte des jalons qui nous permettent de parcourir, sans nous égarer, la longue route des innovations musicales dans la tragédie grecque, à la fin du ve siècle.

Nous avons vu avec quelle discrétion Euripide avait d'abord introduit dans le drame musical la forme libre. La plupart des chants en commata inégaux que nous avons rencontrés entre 420 et 408 reproduisent à peu de chose près les princi-

pales combinaisons de la forme antistrophique. La symétrie qui se remarque en quelques-uns de ces chants diffère, en somme, assez peu de la symétrie primitive de la strophe et de l'antistrophe ; souvent même cette symétrie est assez étroite, pour que certains éditeurs modernes aient été trompés « par un mirage antistrophique [1] ». La liberté devient plus grande à mesure qu'on avance ; mais, même dans les dernières pièces, l'étude rythmique de ces chants permet de conclure, en bien des cas, à une symétrie d'un autre genre, qui consistait, comme cela a lieu dans la musique moderne, dans le retour d'un motif caractéristique. Parmi les commoi, les chants alternés et les monodies écrits dans la forme libre, bien peu échappent à cette loi. J'ai montré, et je me borne à le rappeler ici, que la présence d'un motif fondamental n'a rien qui doive nous étonner ; la passion aimant à se répéter, la même formule, la même succession mélodique s'impose naturellement dans des chants qui ont pour objet d'exprimer la passion. La technique musicale d'Euripide n'a cessé de se transformer dans ce sens : le poète a cherché de plus en plus à exprimer musicalement des passions. Tel chant d'acteur où il nous a été impossible de retrouver cette sorte de leit-

[1] Weil, *Journal des Savants*, 1896. Article cité.

motiv doit être plutôt considéré comme une espèce de fantaisie musicale, où la liberté la plus complète devait nécessairement l'emporter sur la symétrie, quelle qu'elle fût. Il est remarquable en effet que, littérairement, les chants de ce genre sont inférieurs aux autres, non-seulement par l'expression poétique, qui s'y réduit le plus souvent à un verbiage et à une sorte de balbutiement, mais surtout quant au fond; il semble que le poète s'y est peu préoccupé de rendre avec vérité le caractère de son personnage; de sorte que la musique n'y avait qu'un rôle secondaire, non au point de vue de l'effet qu'elle pouvait produire sur des spectateurs dont la plupart sans doute n'étaient pas difficiles, mais comme expression juste d'un sentiment vrai.

En somme la musique grecque s'est développée à peu près dans le même sens que la musique moderne. J'ai déjà dit que les deux arts différaient à bien des égards. Peut-être, si nous possédions des fragments plus étendus de l'ancienne musique hellénique, ces différences nous paraîtraient-elles moins grandes. Cette hypothèse a été hasardée déjà, mais ce n'est pas ici le lieu d'y insister, et il est prudent, en l'état actuel de nos connaissances, d'observer une sage réserve. Il me suffit de remarquer que, dans les lignes générales de son développement, la musique moderne a, avec

celle des Grecs, de grandes affinités. Chez nous, comme en Grèce avant le v[e] siècle, le principe de la répétition a d'abord imposé son joug à toute composition musicale ; ce principe a conservé toute sa force jusqu'au jour où la musique imitative, désireuse d'exprimer des sentiments et des passions, a remplacé peu à peu la musique orchestique des premiers compositeurs. Mais même alors le principe des reprises n'a pas été abandonné ; il a continué longtemps encore de régir des compositions auxquelles la forme libre convenait davantage ; ainsi, pendant une assez longue période, les deux formes ont pu vivre concurremment. Il va sans dire d'ailleurs que la première n'a cessé de s'effacer progressivement devant sa jeune rivale, et il est remarquable que la musique primitive a fait à la musique nouvelle les mêmes concessions que nous avons rencontrées dans l'art des Grecs. Mais, chez nous comme en Grèce, ces concessions n'ont pu enrayer les progrès de l'art nouveau qui a fini par s'épanouir en toute liberté. Enfin, lorsque la forme primitive a à peu près complètement disparu, elle a laissé dans la musique moderne des traces manifestes du long empire qu'elle avait exercé. Non seulement la simplicité rythmique n'a cessé de s'accentuer, mais les mêmes formes de phrases qui, dans l'art des Grecs, ont fini par devenir prépondérantes à la fin du v[e] siècle,

ont été préférées par la musique occidentale. Les périodes formées soit de tétrapodies simplement juxtaposées, soit de membres affectant la forme mésodique ou la forme de la triade, plus ou moins compliquées, sont à peu près les seules qu'emploient les compositeurs de nos jours. Par là encore, notre art se rattache à l'art antique, et plus particulièrement peut-être à la musique du drame d'Euripide. Ainsi s'affirme la persistance de certaines lois générales, qui permettent jusqu'à un certain point de reconstituer dans leur ensemble les principales manifestations de l'art à travers les siècles.

Vu et lu

EN SORBONNE, LE 29 JANVIER 1902,

PAR LE DOYEN DE LA FACULTÉ DES LETTRES

DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS.

A. CROISET.

VU ET PERMIS D'IMPRIMER :

LE VICE-RECTEUR DE L'ACADÉMIE DE PARIS,

GRÉARD.



INDEX ALPHABÉTIQUE DES PARTIES LYRIQUES

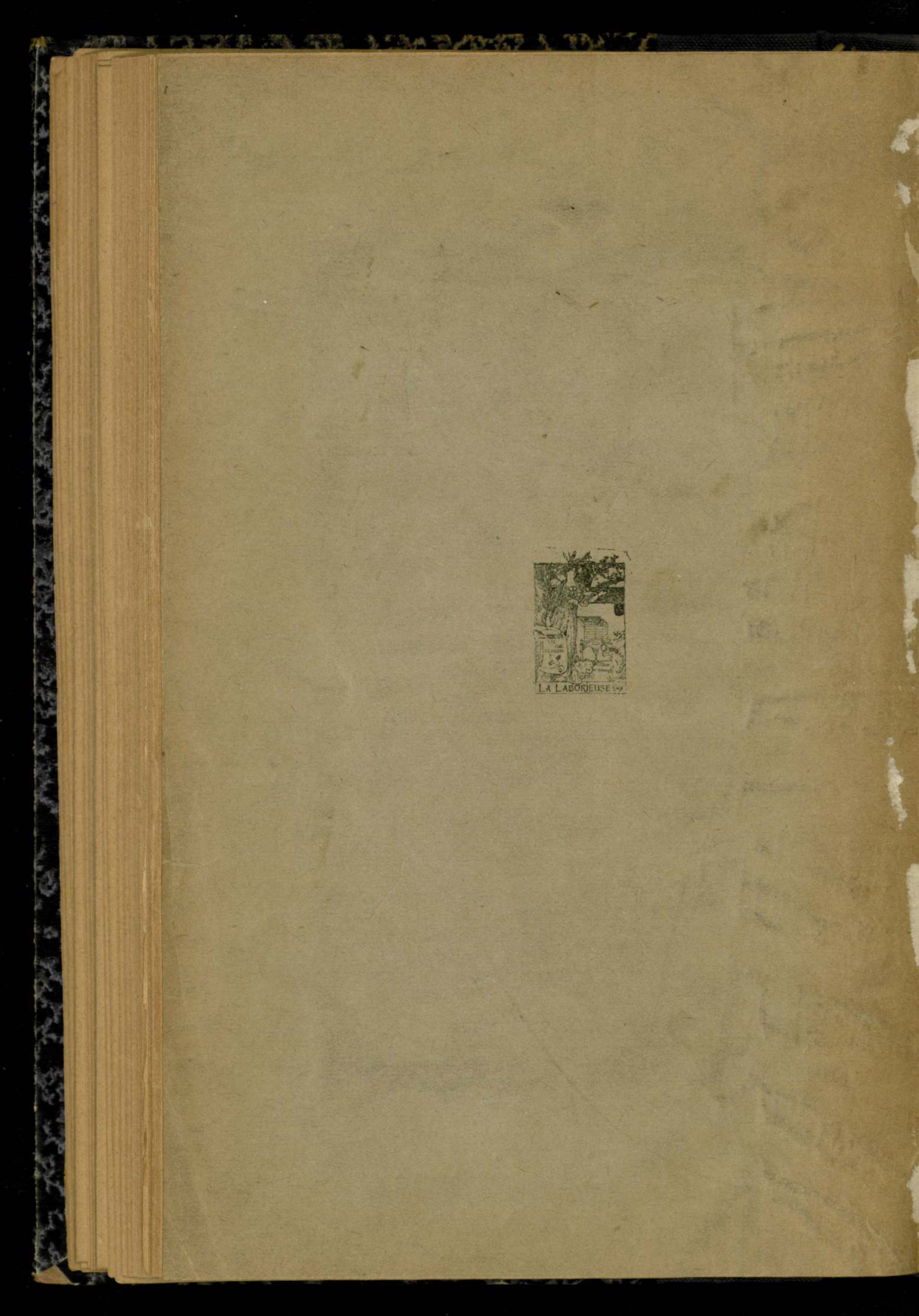
CITÉES OU ÉTUDIÉES DANS CE LIVRE

(* Les chiffres non suivis d'une indication désignent les chants choraux — parodoi ou stasima —.)

Euripide.

TABLE DES MATIÈRES

IMPRIMERIE COOPÉRATIVE « LA LABORIEUSE »
(Association ouvrière)
7, *Rue J.-B.-A. Godin,* 7


LA LABORIEUSE



